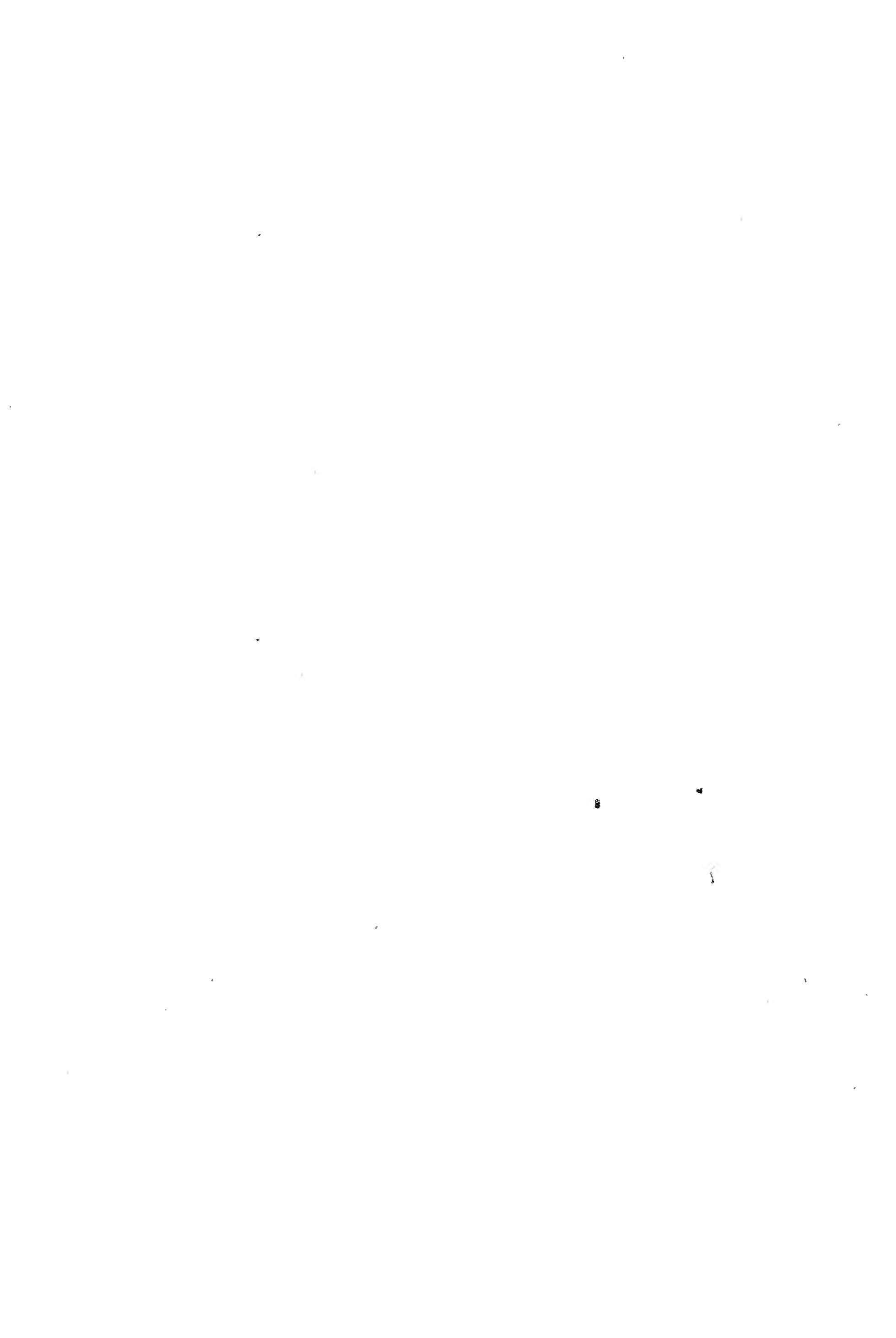


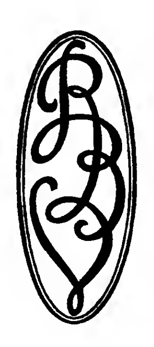


Zur deutschen Sage und Dichtung

Gesammelte Aufsätze

von

Prof. Dr. Wolfgang Golther



B. Behr's Verlag (Friedrich Feddersen)

19 Berlin und Leipzig 14

 Gedruckt
bei Ernst Hedrich Nachfolger,
G. m. b. H., Leipzig

Zur deutschen Sage und Dichtung



Vorwort

Die in diesem Band vereinigten Aufsätze aus deutscher Sage und Dichtung beziehen sich fast alle auf Richard Wagner. Sie zerfallen in drei Gruppen, indem sie Wagners Werke und das Bayreuther Festspiel behandeln, oder einen Sagenstoff des Mittelalters in seinen verschiedenen Bearbeitungen bis auf Wagner verfolgen, oder endlich den Zusammenhang des Bayreuther Gedankens und der Werke Wagners mit unsern Klassikern erörtern. Die Aufsätze sind zu sehr verschiedenen Zeiten verfaßt. Ich habe einige frühe Arbeiten wie z. B. die über Lohengrin und Tristan aufgenommen, weil deren Neudruck von Freunden öfters gewünscht wurde. Bei jedem Aufsatz ist Ort und Zeit des ersten Druckes vermerkt. Die Anregung zu diesem Sammelband habe ich dem Herrn Verleger zu danken. Ich bin der Aufforderung um so lieber gefolgt, da auch von anderer Seite wiederholt die Veranstaltung einer kleinen Auswahl aus meinen weit verstreuten Gelegenheitsschriften mir nahegelegt worden ist.

Rostock im Mai 1911

Wolfgang Golther

Rienzi[1])

Ein musikalisches Drama

Als Richard Wagner 1838 den Rienzi entwarf, legte er ihn von vornherein so bedeutend an, daß es unmöglich ward, das Werk — wenigstens zum ersten Male — auf einem kleinen Theater aufzuführen. „Ich verzichtete gänzlich auf eine schnell und in der Nähe zu bewirkende Aufführung: ich nahm irgendein bedeutendes Theater an, das die Oper einst aufführen sollte, und kümmerte mich wenig darum, wo und wann sich das Theater finden werde."

„Der Rienzi möge als das musikalische Theaterstück angesehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker ihren Fortgang nahm." „Nach meiner künstlerischen Stimmung stand ich hierbei immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte; dieser Rienzi, mit seinem großen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit, machte mir zwar alle Nerven vor sympathetischer Liebesregung erzittern; dennoch entsprang mein Plan zu einem Kunstwerke erst aus dem Innewerden eines rein lyrischen Elementes in der Atmosphäre des Helden. Die Friedensboten, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper: Rienzi bestimmte."

Wagner wollte die große Oper mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht nicht etwa bloß nachahmen, sondern mit rückhaltloser Verschwendung sogar überbieten.

„Dennoch würde ich gegen mich selbst ungerecht sein, wenn ich in diesem Ehrgeize alles inbegriffen sehen wollte, was mich bei der Konzeption und Ausführung meines Rienzi bestimmte. Der Stoff begeisterte mich wirklich, und nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieser Begeisterung hatte. Es handelte sich mir zu allernächst um meinen Rienzi, und erst wenn ich mich hier befriedigt fühlte, ging ich auf die große Oper los. In rein künstlerischer Beziehung war diese große Oper gleichsam die Brille, durch die ich unbewußt meinen Rienzistoff sah."

---

[1]) Dem Bayreuth-Heft der Schuster u. Loefflerschen Zeitschrift „Musik" I, 1902 entnommen. — Die im folgenden ausgehobenen Stellen der gesammelten Schriften, insbesondere Bd. I und IV, und der Briefe an Wilhelm Fischer und Ferdinand Heine findet man übersichtlich zusammengestellt in Glasenapps ausgezeichneter Wagner-Enzyklopädie II, Leipzig 1891, S. 101—105; vgl. ferner Eduard Reuß, Bayreuther Blätter 12, 1889, S. 150 ff., und Chamberlain, Richard Wagner, kleine Ausgabe, München 1901, S. 335 ff.

Aus diesen Worten Wagners ergibt sich, daß der Rienzi ein Drama in Opernform ist, daß er, um im Sinne seines Schöpfers zu wirken, einer stilistisch hochvollendeten Darstellung auf einer reichen und großen Bühne bedarf. Kein anderes Werk ist so gröblichen Mißverständnissen ausgesetzt gewesen, wie der Rienzi, welcher in schlechten Opernaufführungen dermaßen verunstaltet wurde, daß der dramatische Kern, sein tiefinnerliches Wesen, hinter dem unwesentlichen äußeren Schein überhaupt völlig verschwand. Zudem kam der Rienzi in Verruf, von Wagner selbst verworfen worden zu sein. Wagner unterscheidet einmal zwischen dem „Textbuch" des Rienzi und der „Dichtung" zum Fliegenden Holländer. „Vom Fliegenden Holländer an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ." Vom Bayreuther Festspielplan (Schriften X, 25) blieb der Rienzi ausgeschlossen, und daher ist keine Aussicht vorhanden, daß er in Bayreuth je einmal auferstehen wird. Und doch spricht Wagner an anderen Stellen auch mit Wärme vom Rienzi und nimmt ihn in Schutz. Als in Hamburg 1844 der Rienzi ungenügend gegeben wurde, erkannte Wagner mit Erstaunen, daß selbst dieses Werk den Leuten zu hoch war. „Mag ich selbst jetzt noch so kalt darauf zurücksehen, so muß ich doch eines in ihm gelten lassen, den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der ihn durchweht." Mit Empörung berichtet er von den Berliner Rezensenten, die 1847 auf Grund einer entstellten und mißverstandenen Äußerung, worin er im Gefühle des Besseren, was er jetzt zu leisten vermochte, bei einer Ansprache ans Künstlerpersonal das Übertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand eine „künstlerische Jugendsünde" nannte, nun alsbald dem Publikum vorspiegelten, der Verfasser selbst habe sein Werk als ein „durchaus verfehltes" bezeichnet. Und im ersten Bande der Gesammelten Schriften veröffentlichte Wagner den vollständigen Text „zur Berichtigung des Urteils derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihren jetzigen Aufführungen auf dem Theater beliebten Verstümmelung kennen und daher über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effekte erschrecken."

Der Rienzi, der die Form der ernsten französischen Heldenoper Méhuls, Spontinis, Aubers beibehielt, wurde von den Zeitgenossen jubelnd begrüßt. Der Erfolg beruhte aber wie eigentlich stets beim Erscheinen der Meisterwerke auf einem schweren Mißverständnis: man sah nur die Oper, nur den Schein, nicht das Wesen, das Drama. Und die späteren Aufführungen verflachten immer mehr in die sogenannten dankbaren Nummern. Die Bemühungen des Meisters in Wort und Tat, endlich das Bayreuther Festspiel, haben für die Werke vom Holländer ab das Drama so hell aufleuchten lassen, daß hier, wenigstens in sachverständigen Kreisen, kein Irrtum mehr möglich ist. Aber den

Rienzi beurteilen gerade „Wagnerianer" oft recht geringschätzig, weil sie ihn überhaupt gar nicht kennen. Wir müssen die bestimmte Erkenntnis gewinnen, daß der Rienzi keineswegs als eigentliche große Oper, vielmehr als Drama geschaffen wurde. Eduard Reuß schrieb zu der vortrefflichen Karlsruher Rienziaufführung 1889 in den Bayreuther Blättern einen ausgezeichneten Rienziaufsatz, worin das durch Wagners späteres Schaffen so sehr zurückgedrängte Werk nach seiner künstlerischen Bedeutung, seinen geschichtlichen Voraussetzungen, nach Quelle, Dichtung und Musik gründlichste und feinste Würdigung findet. Mit der Gestaltungskraft des großen Dramatikers hat Wagner den breiten, an Stoff überreichen historischen Roman Bulwers zu einem einfachen, leicht übersichtlichen Vorgang verdichtet, in dessen Mitte die ergreifende Heldengestalt Rienzis mit seinem idealen Wahne steht. Wagner tadelt an seinem Rienzi die „auffällige Vernachlässigung der Diktion und des Verses". Aber nicht die zierliche Sprach- und Versform, sondern die Gestaltungskraft der Handlung und der Handelnden beweist den echten Dichter. Treffend bemerkt Chamberlain: „Hier haben wir den eigentümlichen Fall, daß in einer absichtlich operntextmäßig ausgeführten, ziemlich achtlos versifizierten Dichtung dennoch eine großartige Tragödie zur Gestaltung gelangt." Mithin haben wir schon im Rienzi den vollen, echten Wagner. Wir müssen nur den rechten Standpunkt gewinnen, um statt der Oper das Drama zu erschauen.

Äußere Umstände erschwerten lange diese Erkenntnis. Die vollständige Originalpartitur war im Besitze König Ludwigs II. und also zu seinen Lebzeiten unzugänglich. Von den Theatern besaß nur Dresden eine vollständige Partitur, aber ohne davon Gebrauch zu machen. Die vom Verleger herausgegebene autographierte bzw. erste gestochene Partitur war unglücklich gekürzt und wurde gewöhnlich bei den Aufführungen noch so sinnlos zusammengestrichen, wie der Rienzi in dem bis vor kurzem allein verkäuflichen Textbuch erscheint. Den vollständigen Rienzi konnte man nur aus dem nach der handschriftlichen Originalpartitur einst hergestellten großen zweihändigen Klavierauszug und aus dem Textabdruck im ersten Band der Gesammelten Schriften kennen lernen. Unleugbar verlangt der ganze Rienzi, dessen nicht einmal vollständige Aufführung am 20. Oktober 1842 doch von 6 Uhr bis 12 Uhr, also fast eine Stunde länger als die Götterdämmerung dauerte, eine verkürzende Bearbeitung, die aber nach künstlerischen Grundsätzen verfahren muß. Schon bei der Erörterung mit dem Dresdener Chordirektor Fischer über einzuführende Striche ergaben sich Schwierigkeiten, da die Partitur keine eigentlichen Längen, d. h. überflüssige Zieraten und Wiederholungen enthielt. Sogar die Kritik erkannte dies und schrieb damals: „Schade um jeden Takt, der herausgenommen

werden muß." Vom Drama darf nichts verloren gehen, mithin kann es sich nur um Beschränkung der musikalisch breiter ausgeführten Stellen, die durch die Opernform bedingt waren, handeln. Heute läßt sich vom Standpunkt der späteren Werke aus eine verkürzende Bearbeitung vielleicht besser vornehmen als damals. Das Ziel ist vollkommen klar: es gilt, das Drama deutlich herauszuheben, die Oper zurückzudrängen, die Partitur von den überflüssigen, vielleicht sogar störenden opernhaften Zusätzen zu reinigen. Auf einer solchen Grundlage fänden Regisseure und Kapellmeister eine hohe und dankbare Aufgabe. Wird sie richtig und geistvoll erfaßt, so ersteht der Rienzi in neuem, hehrem Glanze, ein wundervolles Zeugnis vom dichterischen Schaffen Richard Wagners, dem selbst aus der Lügengestalt der Oper das deutsche Drama entgegenstrahlte. Reuß schreibt: „Der Rienzi hat in der Kunstgeschichte als Drama zu gelten, zu welchem Standpunkt er erst dann gelangen wird, wenn alle Bühnen sich die Mühe geben werden, bei der Einstudierung die Musik des Rienzi als Mittel zur Verdeutlichung der Handlung Rienzi zu betrachten und sich nicht bloß mit der Erlernung des musikalischen Teiles zu begnügen." Richard Wagner selbst fand zu dieser Arbeit keine Muße mehr. Aber von Bayreuth aus wurde die dem prachtvollen Jugendwerk schuldige Pflicht treulich erkannt und erfüllt, indem eine neue Bearbeitung der Partitur veranlaßt wurde, die zuerst in Karlsruhe, dann in Berlin, München, Wien, Mannheim und auch sonst an künstlerisch streb- und regsamen Bühnen mit großartigem Erfolg in Szene ging. Wer, wie ich selbst in München 1895, Gelegenheit hatte, frühere oft gehörte Opernaufführungen des Rienzi mit der Wirkung des förmlich neugeschaffenen Rienzidramas zu vergleichen, sah sich einem ganz neuen Werk gegenüber, von dessen hoher Schönheit er zuvor kaum etwas geahnt hatte. Jetzt ist diese neue Partitur des Rienzidramas samt einem prächtigen einbändigen Klavierauszug in 4° gedruckt und allgemein zugänglich. Die neue Textausgabe bei Adolf Fürstner, Berlin 1901, gibt die unverkürzte Dichtung, zeigt aber zugleich auch den Umfang der alten und neuen Partiturausgabe und läßt unmittelbar erkennen, nach welchen Grundsätzen die vorzügliche Neubearbeitung entstand. Alles Unwesentliche und Zeitliche ist ausgeschieden, das Wesentliche und Unvergängliche aber festgehalten. Die früheren Striche hatten natürlich gerade alles Dramatische beseitigt und eigentlich nur die leere Opernform übrig gelassen. Jetzt erst tritt uns auch die volle Schönheit der sehr stimmungsvollen und durchaus dramatischen Rienzimusik entgegen. Wir erkennen den feinen motivischen Bau im großen dramatischen Zusammenhang. Es bedarf nur des sorgfältigen Vortrags und der richtigen Zeitmaße, um ein wahrhaft ergreifendes musikalisches Drama

zum Leben zu erwecken. Die deutschen Bühnen haben eine Ehrenschuld abzutragen, indem sie den Rienzi endlich so aufführen, wie ihn der Meister vor mehr als 50 Jahren im Herzen trug. Das im Theaterbetrieb gänzlich verwahrloste Werk ist durch treue Bayreuther Pflege gerettet worden, obwohl dem Rienzi das Festspielhaus verschlossen bleiben muß. Hier böte sich dem Münchener Prinzregententheater eine überaus dankbare und echt künstlerische Aufgabe, wenn es den Rienzi aufnähme, der Partitur die Wohltat des verdeckten Orchesters schüfe und dem Drama die Räume der großen Bühne, die malerisch stimmungsvolle Ausstattung im neuen Hause und eine sorgfältige, stilgerechte Spielleitung gewährte.

Vergleicht man den Rienzi mit den späteren Werken, so ist allerdings zuzugeben, daß das Drama oft nur skizziert ist und der unvergleichlichen plastischen Größe entbehrt, auf der Wagner vom Holländer ab erscheint. Gegen Rienzi sind die Mithandelnden etwas zu kurz gekommen, die Zuteilung des Adriano an eine Frauenstimme wirkt konventionell opernmäßig und hemmt die volle dramatische Entfaltung dieser Gestalt. Aber um so herrlicher, viel innerlicher als bei Bulwer, ist Rienzi selbst gedacht. Vor seinem Geist steigt die Größe des alten Rom in sieghafter Schöne auf, und er wähnt, sein Volk zum Heldentum der Vergangenheit, zu seiner eigenen einsamen Höhe emporheben zu können. „Ein neues Volk erstehe dir, wie seine Ahnen groß und hehr" schwören die Römer am Ende des ersten Aufzugs, von tiefer Rührung ergriffen über ihren Retter, der nicht ihr König, sondern nur ihr Volkstribun sein wollte. Die Lukretia-Pantomime des zweiten Aufzugs, deren wundervoll melodische und ausdrucksvolle Musik, in der neuen Ausgabe zum ersten Male veröffentlicht, zu den schönsten Sätzen der Partitur zählt, hält dem Volk die Gegenwart im Spiegel der Vergangenheit vor, zeigt im Bilde des Waffentanzes die Vereinigung des alten und neuen Rom und endigt mit der Weihe der Fahne des neuen Rom, die bald im Freiheitskampf dem Volk voranwehen soll. Mit diesem Schauspiel macht Rienzi, wie im schönen Gleichnis, seine Gedanken und Hoffnungen für das Volk unmittelbar anschaulich. Aber der Held geht an seinem edlen Wahn zugrunde, das Volk hält nicht Stand im Kampf ums Ideal. Wie herrlich steht Rienzi in Siegeszuversicht vor uns, wie ernst und groß hernach in der Trauer um die Toten! Diese Heldenklage:

„Jungfrauen weinet! Ihr Weiber klaget!
Nicht wehrt der Tränen heiligem Strom!
Doch euren Herzen tröstend auch saget:
Die wir verloren, fielen für Rom!"

eine der erhabensten Stellen, erscheint wie so vieles andre auch jetzt erst in der neuen Partitur. Sie kehrt, um die Volksstimmung anzudeuten, motivisch im Vorspiel des vierten Aufzugs wieder. Der Schluß des vierten Aufzugs und der ganze fünfte Aufzug gehören zu den edelsten Schöpfungen Wagners. Von allen außer von Irene verlassen, wahrt Rienzi doch seinen Glauben und stirbt auf ihn. Hier tritt auch Irene groß ihm zur Seite, die „Heldenschwester", die ihre Liebe dem Ideal der Freiheit zum Opfer brachte. Im fünften Aufzuge blicken wir am tiefsten in Rienzis Seele, er offenbart uns im Gebet seinen Glauben an die göttliche Macht des Ideals und im letzten Gespräch mit Irene seine Liebe: „Roma heißt meine Braut!" Die aufgehetzten Volkshaufen umdrängen das Kapitol, Rienzis Tod heischend. Da tritt der Tribun vor die Römer und hebt beschwörend die Hand. Im Orchester aber steigt mächtig das Motiv des Römerschwurs auf: „Ein neues Volk erstehe dir!" Wie eine ernste, letzte Mahnung klingt es immer wieder zu den Worten Rienzis:

„O sagt, wer macht' euch groß und frei?
Gedenkt ihr nicht des Jubels mehr,
Mit dem ihr damals mich begrüßt,
Als Freiheit ich und Frieden gab?
Um euretwillen fleh' ich euch:
Gedenket eures Römerschwurs!"

Hier wirkt das musikalische Motiv so ergreifend wie nur je in den späteren Werken. Nach Rienzis Fluch und Fall trübt sich das leuchtende Motiv des Schlachtrufs „santo spirito cavaliere" in grelle Harmonien, in denen wir das Geheul des entarteten Volkes über dem Grabe der vernichteten Freiheit zu vernehmen glauben.

Chamberlain beurteilt das Verhältnis des Dramas zum Roman also: „Bulwer konnte im Roman nicht anders, als uns in Rienzi, außer dem Helden, der auf Gott vertraut, den praktischen Politiker zu zeigen, den Förderer der Industrie, den abergläubischen Katholiken, den Liebhaber einer reichen Dame usw.; er hat seine Aufgabe vorzüglich gelöst. Wagner dagegen zeigt uns nur die wesentlichsten Züge: die unbedingte, glaubensfrohe Ergebung in Gottes Willen, die begeisternde, aufopfernde Liebe für das Vaterland, die Großmut gegen den Feind, die Strenge gegen sich und die Seinen. Aber auch dort, wo Rienzis Individualität im Widerspruch sich offenbart: die Prachtliebe und zugleich die Einfalt, der Hochmut gepaart mit Demut usw., weiht uns Wagner durch wenige Züge in diese Geheimnisse des innersten Wesens ein. Wer sollte hier nicht fühlen, daß wir den Menschen Rienzi besser kennen und einen weit tieferen Blick in seine Seele getan haben durch Wagners

Drama als nach der ganzen ausführlichen Schilderung und nach allen Intrigen des Romans?“

Welch reiche, dramatisch belebte Bilder bieten aber die fünf Aufzüge, das Volk im Freiheitsjubel und in feierlicher Begeisterung für den Tribunen, dann beim Fest und Gericht auf dem Kapitol, im Heerbann vor und nach der Schlacht, beim Kirchgang eingeschüchtert durch die Bannbulle, zuletzt im rasenden Aufruhr, dazwischen die Vertreter der Kirche und des Adels, je nach Umständen für oder wider Rienzi, und am Ende alle gegen den einen, der es wagte, den Blick und Sinn der Niederen zur eigenen Sonnenhöhe zu heben und zu hellen! Wahrlich ein Gemälde voll schmerzlichster, tief tragischer Lebenswahrheit, das bei richtiger Bühnendarstellung die Zuschauer in innerster Seele erschüttern muß.

Der Wille des Meisters steht einer Bayreuther Aufführung des Rienzi entgegen. Fürs Festspielhaus bleibt der Holländer das letzte Werk, das zu eigener Weid' und Wonne heimgefunden. Die deutschen Bühnen aber haben sich ja allmählich an Aufführungen im Bayreuther Stil gewöhnt; und wo es in ehrlicher künstlerischer Absicht geschieht, wird durchaus nur das erfüllt, was Richard Wagner im Vorwort zur Ringausgabe 1863 erhoffte: eine belebende Rückwirkung der Festspiele auf die ständigen Theater. Mit dem Rienzi ist den deutschen Bühnen eine herrliche Aufgabe gesetzt, die sie mit richtigem Verständnis der Anregung selbständig im Bayreuther Geist lösen könnten.

Der Fliegende Holländer in Sage und Dichtung[1])

Richard Wagner (Schriften 10, 25) hatte den „Holländer“ schon für 1880 zur Aufführung in Bayreuth bestimmt. Von 1880 bis 1883 sollten alle Werke vom „Holländer“ bis zum „Parsifal“ aufgeführt werden. Im Festspiel dieses Jahres erst wird der große Plan verwirklicht. Zuletzt von allen Werken segelt der „Holländer“ in den sicheren Port von Bayreuth ein. Dann haben sämtliche Dramen ihre stilgerechte Darstellung erlebt. Wir durften schauen und hören, wie diese Tondramen echt und recht auf der Bühne zu gestalten waren. Und dabei

---

[1]) Aus Bühne und Welt III, 1901.

erfuhren wir völlig Neues. Zur Feier dieses künstlerischen Ereignisses mögen folgende kurze Betrachtungen über Sage und Dichtung dienen. „Vom Fliegenden Holländer an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ", schreibt Wagner selbst. In seinen Schriften (5, 205 ff., 228 ff.) hat er sich ausführlich über die Grundbedingungen einer richtigen Aufführung ausgesprochen. Franz Liszt (Schriften 3, 2, 147) hat den dichterischen und musikalischen Gehalt des „Holländers" in wundervoller Weise geschildert. Trotzdem harrt der „Holländer" auf den Bühnen noch immer der Erlösung aus der Oper zum Drama. Es fehlt das tiefe und liebevolle Verständnis.

Die Sage[1]) zeigt keine feste und einheitliche Überlieferung. Erst im 19. Jahrhundert ward sie gelegentlich aufgezeichnet. Ältere Quellen fehlen gänzlich. Der Aberglaube vom Fliegenden Holländer ist zwar bei den Seeleuten allgemein verbreitet. Forscht man aber nach der Sage, so findet man nur eine im ganzen verblaßte, im einzelnen daher vielfach schwankende und verschiedenartige Überlieferung. Aus meinen Sammlungen hebe ich im folgenden nur einzelne besonders wichtige und eigentümliche ältere Berichte heraus, die zugleich über die Entwicklung der Sage Aufschluß geben.

„Ein holländischer Schiffskapitän Namens Van der Decken, aus dem Gebiete der Stadt Terneuse, der ums Jahr 1600 auf einer Reise nach Indien begriffen war, suchte vergeblich das Kap der guten Hoffnung zu umsegeln. Da tat er den Schwur, er wolle trotz Sturm und Wellen, trotz Donner und Blitz, trotz Gott und Teufel um das Kap herumfahren, und wenn er bis zum Jüngsten Tage segeln sollte. Da rief eine Stimme vom Himmel: Bis zum Jüngsten Gericht! So muß er immer noch fahren. Sein Schiff ist schwarz und führt eine blutrote Flagge, es fährt im ärgsten Sturmwind unter vollen Segeln, sein Erscheinen kündigt den Fahrzeugen, welche ihm begegnen, Sturm oder Untergang an"[2]). So zuerst 1821.

Eine andere Sage lautet so: „Zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte ein unternehmender Seemann Namens Barend Fokke, der, ohne sich um Wind und Wetter zu kümmern, immer mit vollen Segeln fuhr. Er hatte eiserne Stangen auf den Masten, damit sie bei starkem Winde

---

[1]) Vergl. zur Sage meinen Aufsatz in den Bayreuther Blättern 16 (1893) 307 ff. Heims, Seespuk, Leipzig 1886. Krümmel, Deutsche Rundschau 1896, 86, 442 ff..

[2]) Blackwoods Edinburgh Magazine, Bd. 9, 1821, Mainummer. J. P. Lyser, Abendländisches Tausend und eine Nacht, Meißen 1838, Bd. 3, 323, Bd. 4, 108.

nicht über Bord wehen konnten, und legte bereits damals die Reise von Batavia nach Holland in neunzig Tagen zurück, während er sie innerhalb acht Monaten hin und zurück machte. Ob dieser Geschwindigkeit galt er als Zauberer, als ein mit dem Teufel im Bunde Stehender. Er war groß und stark, von abschreckendem Äußern und rohem Benehmen und fluchte immer. Als er nun zum letzten Male den Hafen verlassen hatte und man nichts mehr von ihm hörte, so hieß es, er sei des Teufels Beute geworden, welcher ihn zur Strafe für seine Sünden verurteilt habe, auf ewig mit seinem Schiffe zwischen dem Kap der guten Hoffnung und der Südspitze von Amerika herumzukreuzen, ohne jemals einen Hafen besuchen zu dürfen. Von diesem irrenden Schiff wußten im vorigen Jahrhundert fast alle Seefahrer der indischen Meere zu erzählen. Mancher Schiffer war des Nachts von dem verzauberten holländischen Schiffe angerufen worden und hatte es deutlich gesehen; die Mannschaft an Bord bestand nur aus dem Kapitän, dem Bootsmann, dem Koch und einem einzigen Matrosen, alle steinalt und mit langen Bärten. Jede an sie gerichtete Frage blieb unbeantwortet, indem sie zur Folge hatte, daß das Schiff verschwand. Bisweilen wurde das Gespensterschiff auch am Tage gesehen, und öfters hatten Wagehälse sich erkühnt, mit einer Schaluppe an Bord zu gehen. Allein, sobald sie es erreicht hatten, entschwand es wieder den Blicken"[1]).

„Ein holländischer Kapitän, van Straten, wurde zur Strafe für sein gottloses Leben und weil er, um seine Verachtung des christlichen Glaubens darzutun, am Karfreitag aus dem Hafen in See ging, verdammt, ruhelos auf dem Meer umherzusteuern. Am Kap der guten Hoffnung kreuzt er gegen die Stürme, ohne von der Stelle zu kommen. In der holländischen Tracht des 17. Jahrhunderts lehnt er einsam am Maste seines Schiffes. Seine Begegnung bedeutet Gefahr und Untergang"[2]).

Eine dänische Sage erklärt auch die Bezeichnung des „fliegenden" Holländers. Der Holländer segelt zuweilen wie andere Schiffe, meist aber fährt er durch die Luft, und mancher Seemann hat schon auf Deck gestanden, und Schiff und Seeleute wie fliegende Vögel über sich hinwegfahren sehen. Da muß man eilig die Segel reffen, denn es wird bald gefährlicher Sturm kommen. John Brinckmann gedenkt in seiner auf Altrostocker Schifferglauben gegründeten Geschichte von Kasper Ohm derselben Vorstellung vom fliegenden Gespensterschiff.

---

[1]) Ausland, 1841, Nr. 237; wiederholt von J. Kerner im Magikon, III, 1843, 372 ff.; Nork in Scheibles Kloster, 9, 1848, 940 ff.

[2]) Diese Sagenform verzeichnet Meyers Konversationslexikon, 4. Aufl., 6. Bd., 373, und Brockhaus, 13. Aufl., 6. Bd., 902. Es gelang mir nicht, die Quelle festzustellen oder eine andere ältere Aufzeichnung aufzufinden.

Wohl auf Grund mündlicher Überlieferung erzählt Heine in seinen „Reisebildern aus Norderney" (1826) und im „Salon" (1834) folgendes:

„Die Fabel vom Fliegenden Holländer ist die Geschichte von dem verwünschten Schiffe, das nie in den Hafen gelangen kann und jetzt schon seit undenklicher Zeit auf dem Meere herumfährt. Begegnet es einem andern Fahrzeuge, so kommen einige von der unheimlichen Mannschaft in einem Boote herangefahren und bitten, ein Paket Briefe gefälligst mitzunehmen. Diese Briefe muß man an den Mastbaum festnageln, sonst widerfährt dem Schiffe ein Unglück, besonders wenn keine Bibel an Bord oder kein Hufeisen am Fockmast befindlich ist. Die Briefe sind immer an Menschen adressiert, die man gar nicht kennt oder die längst verstorben, so daß zuweilen der späte Enkel einen Liebesbrief in Empfang nimmt, der an seine Urgroßmutter gerichtet ist, die schon seit hundert Jahren im Grabe liegt. Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff führt seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, daß er irgendein Vorgebirge, dessen Name mir entfallen, trotz des heftigen Sturmes, der eben wehte, umschiffen wolle, und sollte er auch bis zum Jüngsten Tage segeln müssen. Der Teufel hat ihn beim Wort gefaßt, er muß bis zum Jüngsten Tage auf dem Meere herumirren, es sei denn, daß er durch die Treue eines Weibes erlöst werde." — Den Zug der Erlösung des Holländers durch ein treues Weib hat wahrscheinlich Heine hinzugedichtet, wie später nachgewiesen werden soll.

Das Aussehen des Schiffes schildert Heine so: „In der Nacht sah ich mal ein großes Schiff mit ausgespannten blutroten Segeln vorbeifahren, daß es aussah wie ein dunkler Riese in einem weiten Scharlachmantel. War das der Fliegende Holländer?"

Aus allen diesen Zeugnissen ergibt sich als gemeinsame Grundlage nur die Vorstellung des in den Gewässern am Kap der guten Hoffnung kreuzenden fliegenden Holländers. Er ist verflucht, in alle Ewigkeit auf See zu fahren, da er im Übermut gegen Gott sich aufgelehnt hatte. Den Ursprung der heute zum bloßen Aberglauben herabgesunkenen Sage wird man wohl in die Zeit der holländisch-ostindischen Handelsfahrten zu verlegen haben. Die Kapumsegelung ist der wichtigste und gefährlichste Augenblick der ostindischen Reise. Leider ist in Holland selbst die Sage ganz verschollen, und bisher ist es nicht gelungen, eine ältere Aufzeichnung aufzufinden.

Die Geschichte vom Fliegenden Holländer wird erst recht verständlich, wenn wir sie im Zusammenhang mit den vielen anderen Sagen von gespenstischen Schiffen betrachten. Die Seeleute wissen viel von Vor- und Nachspuk zu erzählen. Vor Unglücksfällen, bei Sturm und Todesnot, tauchen spukhafte, unheilkündende Fahrzeuge auf. Auf

Rügen nannte man solchen Vorspuk „wafeln". Schiffe, die stranden, lassen sich vorher ganz, wie sie leiben und leben, sehen. Sie erscheinen dann zur Nachtzeit wie dunkle Luftgebilde, woran aber alle einzelnen Teile, Rumpf, Tauwerk, Maste und Segel deutlich zu erkennen sind. Von einem Nachspuk berichtet sehr anschaulich folgende normannische Sage:

„Um Mitternacht, als der Sturm tobte, Blitze zuckten und die See hoch ging, wurde ein Schiff sichtbar, das mit beängstigender Schnelligkeit dem Strande nahte. Die Sandbank, auf der die Leute am Ufer es bereits auflaufen zu sehen meinten, vermied es glücklich. Mit Erstaunen erkannten die Beobachter ein Schiff, von dem sie geglaubt hatten, es sei untergegangen. Deutlich sahen sie Tauwerk, Segel und Bemastung; aber die Taue waren zerrissen, das Segel flatterte zerfetzt an wankendem Maste. Um dem beschädigten Fahrzeug zu helfen, warf der Hafenwächter den Rettungsfloß aus, welchen die Mannschaft auffing und wie üblich am Vordersteven festmachte. Frauen und Kinder liefen zusammen, um den Vater, Gatten, Bruder, Bräutigam zu sehen. Die Mannschaft des Schiffes aber verhielt sich still und schweigsam. Man verwunderte sich zuerst wenig darüber; denn häufig tun Seeleute das Gelübde, nicht eher zu reden, als bis sie Gott und der heiligen Jungfrau für ihre Rettung zu danken haben. Frauen und Kinder spannen sich an den Rettungsfloß und ziehen das Schiff heran. Aber dieses bleibt unbeweglich. Sie reden sich Mut ein, muntern sich auf, verdoppeln ihre Bemühungen, halten im Schrecken oder aus Ermüdung ein, um erneute verzweifelte Anstrengungen zu machen. Alles umsonst! Das Schiff scheint von Gottes Hand auf ewig festgeankert. Da schlägt die Uhr eins! Ein leichter Nebel schwebt einen Augenblick über die Wogen, Schiff und Mannschaft sind verschwunden. Das Floß entgleitet den zitternden Händen. Tut Buße und betet, wiederholen unter Witwen und Waisen die Zuschauer dieses traurigen Ereignisses"[1]).

Washington Irving erzählt in den Geschichten der Bracebridge Hall (1823 verfaßt) von einem wundersamen holländischen Schiff, das den Einwohnern von Neu-Amsterdam und den Ansiedlern des Hudson häufig erschien. Die Mannschaft war in holländische Tracht gekleidet. Auf Anruf wurde nie geantwortet, auch gelang es keinem, das Schiff zu erreichen. Da es sich meistens bei Wind und Wetter zeigte, mit vollen Segeln gegen den Wind kreuzend, wurde es „Sturmschiff" genannt. Sein Anblick galt für unheilverkündend, so auch vor dem Falle der holländischen Herrschaft.

---

[1]) A. Bosquet, La Normandie romanesque et merveilleuse, Paris 1845 S. 277.

Dem Seemann ist also das zweite Gesicht in Gestalt solcher Spukschiffe wohlbekannt. Die Erscheinung deutet auf geschehenes oder künftiges Unglück und ist auch dem, der sie erschaut, verhängnisvoll. An solche geheimnisvolle Schiffe knüpft der Aberglaube allerhand Vermutungen an, er setzt die sagenbildende Einbildungskraft in Tätigkeit. Auf dem Schiffe fahren Tote oder Gespenster, die verflucht sind. So weiß die niederländische Sage von einem Herrn Reginald von Falkenberg, der zur Sühne eines begangenen Brudermordes seit 600 Jahren auf der Nordsee kreuzt. Die Begegnung mit dem höllischen Fahrzeug bedeutet Sturm und Unglück.

Der Glaube an Spukschiffe entspringt wahrscheinlich der Kimmung oder Luftspiegelung, die auf See häufig vorkommt. Oft erscheint das Luftbild über dem Wasserspiegel schwebend, also „fliegend", ungefährdet streicht es über Riffe und Klippen und verschwindet spurlos im Nebel. Auch verlassene Fahrzeuge, treibende Wracks, die für die Schiffahrt, besonders bei stürmischer See, sehr gefährlich sind, können zu Sagen von Gespensterschiffen Anlaß gegeben haben.

So ergibt sich denn, daß die besondere Sage vom Fliegenden Holländer im 17. und 18. Jahrhundert aus dem allgemeinen Seemannsaberglauben an Spukschiffe entstand. Da nur Aufzeichnungen des 19. Jahrhunderts vorhanden sind, die untereinander abweichen, läßt sich die ursprüngliche Fassung im einzelnen nicht mehr herstellen. Die Überlieferung geschah lange Zeit nur mündlich. Wenn auch heute keine ausführliche Sage mehr unter den Schiffern umgeht, so segelt doch das Gespensterschiff mit Vorliebe unter der Flagge des Fliegenden Holländers.

* * *

Richard Wagner[1]) übernahm den Sagenstoff von Heine, mit dem er in Paris darüber verhandelte. Aber schon vorher hatte der Holländer sein Gemüt bewegt. Bei einer sehr stürmischen dreiwöchigen Fahrt im Segelschiff über London nach Boulogne sur mer im Sommer 1839, wobei in norwegischen Häfen angelaufen werden mußte, gewann die Sage, wie er sie von den Matrosen bestätigt erhielt, die bestimmte eigentümliche Farbe, die ihr nur erlebte Seeabenteuer verleihen konnten.

1840 im Mai wurde das Drama in einem Aufzug entworfen, 1841 im Mai in drei Verwandlungen ausgeführt, im September desselben

---

[1]) Zur Entstehungsgeschichte der Dichtung Wagners vgl. O. Eichberg im Bayreuther Taschenbuch, 1893, S. 139 ff., und Bayreuther Blätter, 1893, S. 318 ff.

Jahres endgültig festgesetzt, wobei der Schauplatz der Handlung von der schottischen nach der norwegischen Küste verlegt ward. Zugleich war auch die Musik fertig. Das Titelblatt des Kompositionsentwurfes enthält die Wagners damalige Lage in ergreifender Kürze kennzeichnenden Worte: „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W."

Wagner schreibt in der „Zeitung für die elegante Welt" 1843, S. 138: „Besonders die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans gab mir alles an die Hand, diese Sage zu einem Opernsujet zu benützen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst."

Hier wird also ausdrücklich hervorgehoben, daß Heine den dramatischen Entwurf, in dem er die Sage mitteilt, erfand. Später (Schriften I, 21, 1871) heißt es dagegen: „Die von Heine einem holländischen Theaterstück gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus." Hier waltet ein Irrtum. Ein holländisches Schauspiel ist nicht vorhanden. Es ist Heines Verdienst, die Sage in dramatische Form gekleidet zu haben. Wagner nahm offenbar den Satz der Heineschen Erzählung: „Auf diese Fabel gründete sich das Stück, das ich im Theater zu Amsterdam gesehen", buchstäblich als Tatsache, während diese Worte nur die von Heine für seine Darstellung erdichtete Fassung und Form der Sage begründen sollen. Heine hat aber nicht nur die dramatische Form, sondern die Lösung der Sage gegeben. So nahe der Gedanke liegt, dem Fluche die Hoffnung auf Erlösung gegenüberzustellen, in der mündlichen Volkssage ist davon keine Spur nachweisbar. Wohl aber hat die literarische Behandlung der Sage auch sonst hier eingesetzt, z. B. Marryat in seinem unleidlich breiten Roman vom Gespensterschiff, oder Wilhelm Hauff (im Märchen vom Gespensterschiff, das die Sage morgenländisch aufputzt) und Coleridge im „ancient mariner". Keiner aber verfiel auf den wundervollen Gedanken, den Heine aus seiner Kenntnis deutscher Volkssagen aufnahm, die Erlösung des Holländers durch ein treues Weib geschehen zu lassen[1]).

Heines Erzählung im „Salon" ist 1831 verfaßt, 1833 veröffentlicht. Daß er sie in die „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" einstellte und mit einem gemeinen Zwischenspiel unterbrach, ist für ihn einmal naturgemäß. Dieser Holländer mußte erst aus der unwürdigen Umgebung erlöst werden.

Hier tritt nun Richard Wagner ein. Heine hatte nur einen Teil der Sage äußerlich dramatisch skizziert, die Verwicklung und Lösung fehlt noch. Das wirkliche Drama erscheint erst bei Wagner, und zwar

---

[1]) Vgl. G. Karpeles, Heine, Leipzig 1899, S. 194 ff.

durch die von ihm erfundene Gestalt Eriks, der des Holländers Gegenspiel und Nebenbuhler ist[1]). Senta entsagt schmerzbewegt der Jugendliebe und dem irdischen Glück, um der hohen Pflicht zu gehorchen, dem unseligen Holländer Heil und Erlösung zu bringen. Ihre Seelenkämpfe sind durch Wort, Ton und Gebärde deutlich gekennzeichnet. Besonders schön und naturwahr ist die Erscheinung des zweiten Gesichts, das ihr des Holländers Nahen unmittelbar vorher anzeigt. Wie Erik seinen bangen Traum der Geliebten zur Warnung erzählt, da versinkt Senta wie in magnetischen Schlaf, so daß es scheint, als träume sie den von ihm erzählten Traum ebenfalls. Die Augen geschlossen, doch innerlich schauend und das Erzählte mit erlebend, führt sie selbst den Bericht mit hastigen, fieberhaft erregten Zwischenrufen vorwärts, um endlich erwachend in höchster Begeisterung auszurufen: „Er sucht mich auf! Ich muß ihn sehen! Mit ihm muß ich zugrunde gehen!" Die Augen starr aufs geheimnisvolle Bild gerichtet, in tiefer Ergriffenheit die Worte der Ballade flüsternd, erwartet sie ihr Schicksal, die leibliche Erscheinung des Holländers, den sie im Halbschlaf nahen fühlte.

Das Geheimnis, das um diese Sage webt, die tiefinnerliche Handlung, die völlig in Sentas und des Holländers Seele vorgeht, war nur in der Form des deutschen Dramas möglich, das uns Wagner geschaffen, wo die Musik, die Kunst der inneren Gefühlswelt, als notwendigstes Ausdrucksmittel neben Gebärde und Wort tritt, die ja nur an die äußeren Sinne und den Verstand sich wenden. In diesem Stoffe liegt so viel Unaussprechliches, aus dem Halbdunkel des unbewußten menschlichen Seelenlebens kaum greifbar Aufdämmerndes, daß der sprachgewaltigste Dichter keine Worte fände für das, was der Musiker so bestimmt mitzuteilen vermag.

Die Motivwelt ist im Holländer bereits völlig so wie in den späteren Werken entwickelt. Die äußeren Umrisse der Sage sind in Sentas Ballade angedeutet, aus der so brünstig das Gebet um Erlösung aufsteigt. Damit sind die musikalischen Grundmotive des Dramas gegeben: das von Sturm und Blitz umspielte Holländerschiff, dem aus nächtigem Dunkel über zerrissenem Gewölk der Stern der Erlösung entgegenblinkt. In breiter symphonischer Gestaltung behandelt das Vorspiel diese Motive. Bei aufzuckendem Blitz, plötzlich auftauchend, fliegt das gespenstische Schiff, nur in Umrissen wahrnehmbar, über die bewegte Meerflut vorbei und verschwindet in der Ferne. Über den beruhigten Gewässern klagt sehn-

[1]) Die Einsicht in Heines kurze Skizze der Holländerfabel belehrt am besten über das Verhältnis Wagners zu seiner Vorlage. Ich hebe vor allem das hervor, was bei Wagner neu ist. Über das Verhältnis Sentas zu Erik und zum Holländer verweise ich auf einen Aufsatz von Fritz Stade in den Bayreuther Blättern 5, 1882, S. 305 ff., 353 ff.

süchtig das Gebet: „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung noch werden!" Von neuem erhebt sich der Sturm, wieder erscheint das Schiff mit den roten Segeln. Diesmal gewahren wir die Gestalt des Holländers am Mast, wie er schwermütig hinunterschaut in die mächtig schwellenden Wogen: „Doch ach, mein Grab, es schloß sich nicht!" Rüstig streicht ein anderes norwegisches Schiff in der Nähe vorbei, daraus erschallt der lustig-trauliche Gesang der Mannschaft, die sich auf der Rückfahrt der nahen Heimat freut. Grimm erfaßt den Holländer bei diesem heiteren Behagen, wütend jagt er im Sturme vorbei, schreckt und scheucht die Frohen, daß sie in Angst verstummen und fliehen. Dumpf tosend und gärend dauert der Fluten Kampf fort, halb verloren leuchtet das Sentamotiv auf, einem Engel des Lichtes gleich, der Verheißung ins nächtige Dunkel, ins sturmzerrissene Herz ergießt. Da ein heftiger Stoß! Das Holländerschiff hält an der Klippe fest und erbebt in den Fugen. Schweigen der plötzlichen Betäubung tritt ein. — Wie tausend beschwingte Pfeile stürmen die Violinen in Septimengängen empor: die Erlösungsweise der Ballade leuchtet, flimmert, tritt hervor und nähert sich — ein glänzendes Meteor! Vor der göttlichen Gnadenerscheinung zerschellt das verfluchte Schiff und fährt zugrunde. Doch den Fluten entsteigt der Holländer heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröte erhabenster Liebe zugeleitet!

Dieses Bild zaubert das Vorspiel vor unsere Seele, und nun hebt das Drama an, in dem wir das Geahnte lebendig erschauen sollen. Mit diesen und ähnlichen Worten sucht Liszt in seinem unvergleichlichen Holländeraufsatz die Bedeutung des Tondramas zu schildern. In solcher Beleuchtung ist der Holländer wahrhaftig keine altmodische Oper, sondern ein herrliches Gedicht, das, obzwar im Vergleich mit den späteren Werken manchmal noch etwas skizzenhaft gehalten, doch den übrigen Schöpfungen Wagners ganz und gar gleichwertig und ebenbürtig ist. In diesem Sinne wird der „Fliegende Holländer", den die Bühnen seit dem 2. Januar 1843 unzählige Male, aber doch nur unzulänglich gegeben haben, zum wahren künstlerischen Leben erst durchs Bayreuther Festspiel 1901 erweckt werden.

Der Fliegende Holländer im Festspiel 1901/2 [1]

Die Festspiele 1901/2 sind in zweifacher Weise Gedenkfeiern: 25 Jahre waren 1901 seit dem ersten Ring verflossen, 20 Jahre werden es 1902 seit der ersten Parsifalaufführung. Und was bedeutet im Verein mit Ring und Parsifal der Holländer? In dem Entwurf, den Richard Wagner 1877 mit den Satzungen des Patronatvereins veröffentlichte, bestimmte er die Festspiele in folgender Weise: 1880 Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, 1881 Tristan und Meistersinger, 1882 Ring, 1883 Parsifal. Es war dem Meister nicht mehr vergönnt, diesen Gedanken zu verwirklichen. Er erlebte nur noch den Parsifal 1882. Der Plan, wie er 1877 aufgestellt wurde, hing aufs engste mit der ja leider auch nur erhofften Bayreuther Stilbildungsschule zusammen. Den Festspielen blieb nach Wagners Tode die hohe Aufgabe, alle Werke allmählich nach Bayreuth zu übernehmen, um durchs lebendige Beispiel zu zeigen, wie sie gemeint waren, um sie aus der grauenhaften Verwahrlosung der Opernbühnen zur reinen und stilgerechten Darstellung zu erlösen. Alle Schriften Wagners, alle vereinzelten Versuche guter Aufführungen, wie z. B. in München und Wien, hatten im Grunde doch nichts gefruchtet, es mußte das Bayreuther Festspiel rettend und reinigend eingreifen. Zuerst kam Tristan 1886, dann die Meistersinger 1888, Tannhäuser 1891, Lohengrin 1894, zuletzt Holländer 1901/2. Den Rienzi hatte Wagner nicht in den Bayreuther Plan aufgenommen, aber die treue Bayreuther Fürsorge ward auch ihm zuteil, und im vorigen Jahre erschien die von Bayreuth veranlaßte neue Ausgabe der Partitur, des Auszugs und der Dichtung im Druck, wodurch jeder strebsamen und künstlerisch geleiteten Bühne die herrliche, überaus dankbare Aufgabe einer völligen Neustudierung dieses Werks gesetzt ist. Karlsruhe, München, Wien, Mannheim und andere Bühnen sind schon länger mit leuchtendem Beispiel vorangegangen. Welche Summe unermüdlicher, opfermutiger Arbeit geschah also für die Werke von Bayreuth aus seit Wagners Tod! Alles, was er wollte, ist in herrlichster Weise unter immer wachsender Teilnahme einer verständnisvollen Zuhörerschaft nunmehr erfüllt. Die fünfundzwanzig- und zwanzigjährigen Gedenkfeiern von Ring und Parsifal bedeuten zugleich die Ausführung des ganzen Festspielplans von 1877, wenn auch nur nach längerem Zeitraum und in anderer Folge. Der Ring hat 1876 die

[1]) Aus dem Bayreuth-Handbuch 1902.

Bühnenfestspiele begründet, der Parsifal gab 1882 die hehre Weihe, der Holländer brachte den Plan von 1877 im Festspiel 1901/2 zum Abschluß.

Nun haben wir alle Meisterwerke in leuchtender Schönheit und Reinheit vor uns erstehen sehen. Die großartige Einheit im Schaffen Wagners ist durch Bayreuth erwiesen und die Wahnvorstellung, es seien die Werke erster und zweiter Lebenshälfte als „Opern“ und „Musikdramen“ in Gegensatz zueinander zu stellen, durchs Festspiel endgültig beseitigt. Freilich jene opernhaften Zerrbilder der drei älteren Werke, wie sie an den meisten Bühnen eingebürgert sind, erscheinen in ungeheurem Abstand vom strengeren Stil der späteren Dramen. Aber sie haben mit der wundervollen Schöpfung, die in ihnen sich offenbart, überhaupt gar nichts zu tun. Das ergab sich mit besonderer Deutlichkeit zuletzt noch beim Holländer. Wie er aufzufassen und aufzuführen war, darüber hatte sich Wagner oft und viel eingehend geäußert. Die Bayreuther Blätter 1901 S. 187—219 haben alle diese Stellen aus den Schriften und Briefen übersichtlich gesammelt. Liszts wundervoller Holländeraufsatz (Schriften III, 2) gibt reichste und tiefste Belehrung über den poetisch-dramatischen Gehalt dieses Werks. Aber keine Aufführung hatte diese so reichen Angaben bisher in vollem Umfang benutzt und verwirklicht. Und niemand hatte daran gedacht, das Werk ohne Unterbrechung durchzuspielen, obwohl die genauen Wiederholungen der Schlußtakte des ersten und zweiten Aufzugs im Anfang des zweiten und dritten Aufzugs deutlich beweisen, daß es sich nur um ein Zwischenspiel, nicht um förmlichen Abschluß und Neubeginn handelt. Wohl werden bei der Kürze der Zwischenspiele außerordentliche Ansprüche an die Schnelligkeit und Gewandtheit des technischen Personals gestellt. Aber was den Opernbühnen unlösbar schwer erscheint, wird in Bayreuth einfach ausgeführt, weil hier kein anderes Gesetz als das der künstlerischen Forderung und der Wille des Meisterwerks gilt. Und die scheinbaren Unmöglichkeiten sind von ernstem und festem Wollen noch immer überwunden worden. Wie beim Tannhäuser und Lohengrin, so bedeutete auch beim Holländer die Bayreuther Aufführung die Rückkehr aus dem Schein zum Wesen, die Erlösung von der Oper zum Drama. Während bei den Theateraufführungen regelmäßig einige äußeren, zum Teil noch etwas opernhaften Formen störend sich bemerkbar machten, trat in Bayreuth der dramatisch-poetische Gehalt wahrhaft leuchtend hervor und die wenigen Reste der Opernform verschwanden.

Das Durchspielen bewährte mit voller Deutlichkeit Wagners Ausspruch, daß in der Ballade Sentas der thematische Keim zur ganzen Musik niedergelegt sei, „das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie

es vor meiner Seele stand". Gleichmäßig strahlt die Motivwelt von diesem Mittelpunkt aus, bereitet darauf vor, führt darauf hin und darüber hinaus, aus dem Traum und Wahn zur Wirklichkeit. Die „Ouvertüre", d. h. die symphonische Dichtung von des Holländers letzter Seefahrt, wirkt als Vorspiel, das unmittelbar ins Drama übergeht, großartig. Was wir bisher nur zerstückelt und zerrissen zu hören und zu sehen bekamen, offenbart sich uns jetzt als wunderbar geschlossenes, einheitliches Kunstwerk, das als durchaus organisches Gebilde aus dem Geiste des Schöpfers hervorging.

Die prächtigen Seebilder und das Dämmerlicht im norwegischen Holzhause, die Trachten der Holländer und Norweger und die farbenbunten Gewänder der norwegischen Mädchen zauberten aufs lebendigste die Umwelt uns vor Augen, in der das ergreifende Seelendrama zwischen Senta und dem Holländer sich abspielt. Die Musik stimmt die Seele, das Bühnenbild mit seinen fein abgetönten Lichtern und Schatten das Auge. Und wiederum trat die bedeutungsvolle Symbolik, wie die inneren Vorgänge im Bühnenbild sich abspiegeln, wunderbar schön hervor. Am finstern, stürmischen, nächtigen Morgen hebt die Handlung an, licht- und hoffnungslos. Aber allmählich klärt sich das Wetter auf und der Holländer sieht das norwegische Schiff in den hellen, blauen Mittagshimmel hineinfahren. Nachmittagssonne fällt in die Spinnstube der Mädchen. Am Schluß des Zwiegesangs zwischen Holländer und Senta verklärt milder Abendschein die beiden Gestalten. Draußen aber ist inzwischen mondhelle Nacht eingebrochen, als der Vorhang vor dem dritten Bild sich teilt. Eine unheimliche finstere Wolke umgibt den Holländerspuk. Das Sankt-Elmsfeuer um die Masten wirkt gespenstisch und der Eindruck wird noch gesteigert, wenn wie ein fernes Friedensbild nach dem Erlöschen des Spuks am nordischen Mitternachtshimmel die ersten Lichterscheinungen des Morgenrots sichtbar werden. Am Schlusse erblicken wir die Gestalten der Erlösten im Glührot der aufgehenden Sonne. „Den Fluten entsteigt der Holländer heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröte erhabenster Liebe zugeleitet."

Diese ganze Lichtstimmung liegt von Anfang an in der Handlung so klar wie die Musik in der Partitur. Aber sie wurde mit allem anderen auch erst gehoben, als die „dramatische Ballade", die Verwirklichung und Erfüllung von Sentas Traum, in Bayreuth ins Leben trat.

Tannhäuser[1])

in Sage und Dichtung des Mittelalters und der neuen Zeit

Der Tannhäuser gehörte zu den in Bayern und Salzburg ansässigen Herren von Tannhausen und dichtete zwischen 1228 und 1265. Von seinem Leben wissen wir nur aus Anspielungen seiner Gedichte. Urkundlich begegnet der Tannhäuser nirgends. Eine hervorragende Stellung nahm er sicherlich nicht ein. Sein Gönner war Friedrich der Streitbare von Österreich. Auch an Otto II. von Bayern, seit 1246 Statthalter Österreichs, fand er einen Beschützer nnd feierte dessen Schwiegersohn, König Konrad IV. (gest. 1254). Der Tannhäuser führte ein abenteuerliches Wanderleben. In der großen Heidelberger Liederhandschrift ist er im Mantel mit dem Kreuzeszeichen abgebildet. Er machte den Kreuzzug von 1228 mit und beklagt humoristisch die Mühsale und Widerwärtigkeiten der Seefahrt. In Niederösterreich und Wien war er eine Zeitlang mit Haus und Hof belehnt. Aber dieser Wohlstand war nicht von Dauer. Nach Friedrichs Tod (1246) kam Tannhäuser in sehr bedrängte Umstände, die er also beklagt: sein Säumer trage zu leicht und sein Reitpferd zu schwer, seine Knappen seien unberitten, sein Haus habe kein Dach, seine Stube keine Tür, sein Keller sei eingefallen, seine Küche verbrannt, seine Scheune sei dem Einsturz nahe, sein Heu verstoben; ihm sei weder gebacken noch gebraten und noch weniger gebraut; sein Kleid sei fadenscheinig, und niemand brauche ihn um seine Vorräte zu beneiden. Mit großer Unbefangenheit gibt er zu, daß schöne Frauen, guter Wein, Leckerbissen und zweimal in der Woche Baden ihn um sein Gut gebracht hätten. Nun beschritt der verarmte Lebemann die Bahn des fahrenden Sängers. Bei Otto von Bayern scheinen seine Bewerbungen noch einmal kurzen Erfolg gehabt zu haben. Aber sonst ging es immer weiter abwärts. Auf seinen Fahrten ist er schließlich verkommen und verschollen.

Vom Tannhäuser enthält die Heidelberger Handschrift neun Lieder, sechs Leiche und einige Sprüche, die Jenaer Handschrift ein Bußlied, dessen Echtheit nicht zweifellos ist. Die Kolmarer Handschrift enthält noch fünf sicher unechte Tannhäuserlieder. Auch eine höfische Anstandslehre, die Tischzucht Tannhäusers, ist unecht.

---

[1]) Aus Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte, hrg. von Ulrich Schmid III, 1907.

Tannhäusers Dichten steht im engen Zusammenhang mit der von Neidhart von Reuental begründeten höfischen Dorfpoesie und damit im Gegensatz zur ritterlichen Minnedichtung. Die Vertreter dieser neuen Richtung sind die Realisten, die die derbe Wirklichkeit an Stelle des eingebildeten und überspannten Frauendienstes setzen. Sie schlagen nicht mehr bloß höfische Töne an, sondern übernehmen die volkstümlichen Tanzweisen. Darum pflegen sie mit Vorliebe den Leich, d. h. das Lied mit vielen ungleichmäßigen Strophen, die auf verschiedenartige Tanzweisen gedichtet waren. Aber der Tannhäuser wandelt dabei eigene Wege. Neidhart schildert den Tanz der Bauern unter der Linde und seine Liebschaften mit den Dorfschönen. Statt der feinen höfischen Gesellschaft führt er uns die derben Bauern vor. Tannhäuser aber geht weiter, indem er das höfische Wesen geradezu verspottet. Er ist ausgelassen wie die Vaganten und Goliarden, die in ihren Liedern und Sprüchen mit klassischer Freiheit sich ausließen. Tannhäuser war viel belesen in geistlichen und weltlichen Schriften und viel erfahren durch seine Reisen nach Italien, Frankreich und ins gelobte Land. Diese vielseitigen Kenntnisse bringt er in zahlreichen literarischen, geographischen, mythologischen Anspielungen an. Seine Tanzleiche zerfallen in zwei Teile: die Einleitung enthält ein ausführliches Fürstenlob oder ein galantes Abenteuer oder eine bloße Aufzählung von Namen aus Ritterromanen oder aus der Geographie. Diese ziemlich öden Verzeichnisse sind bunt und planlos zusammengewürfelt. Im Hauptteil folgt dann erst das eigentliche Tanzlied, die Aufforderung an die mit Namen genannten Mädchen zum lustigen Reigen unter der Linde, wo der Fiedler aufspielt, bis die Saite reißt. Ich setze als Beispiel in verkürzter Form einen dieser Leiche her. Im Eingang berichtet Tannhäuser ein Liebesabenteuer. Wie in den altfranzösischen Balladen trifft der ritterliche Dichter das Mädchen aus dem Volke. Tannhäuser gefällt sich dabei in der Verspottung des französischen Fremdwörterunwesens durch maßlose Häufung altfranzösischer Ausdrücke.

(Einleitung.)

Der winter ist zergangen,
daz prüeve ich ûf der heide,
aldar kam ich gegangen:
guot wart mîn ougenweide.

Von den bluomen wol getân,
wer sach ie sô schoenen plân?
der brach ich zeinem kranze,

den truoc ich mit tschoie[1]) zuo den frouwen an dem tanze.
weil ieman werden hôhgemuot, der hebe sich ûf die schanze[2]).

Dâ stât vîol unde klê,
sumerlaten, gamandrê[3]),
die werden zîtelôsen,
ôstergloien[4]) vant ich dâ, die liljen und die rôsen:
dâ wunschte ich daz ich sament mîner frowen solte kôsen.

Si gap mir an ir den prîs,
daz ich wære ir dulz amîs
mit dienste disen meien:
dur si sô wil ich reien[5]).

Ein fôres stuont dâ nâhen,
aldar begunde ich gâhen:
dâ hôrte ich mich enpfâhen
die vogel alsô suoze.
sô wol dem selben gruoze!
Ich hôrt dâ wol tschantieren[5]),
die nahtegal toubieren[6]).
aldâ muost ich parlieren
ze rehte: wie mir wære?
ich was ân alle swære.

Ein riviere ich dâ gesach,
durch den fôres gieng ein bach
zetal übr ein plâniure.
ich sleich ir nâch unz ich si vant die schœnen crêâtiure.
bî dem fontâne saz diu klâre süeze von faitiure [7]).

Ich wart frô
und sprach dô
'frowe mîn,
ich bin dîn,
du bist mîn:
der strît der müeze iemer sîn.
du bist mir vor in allen,
iemer an dem herzen mîn muost du mir wol gevallen.
swâ man frowen prüeven sol, dâ muoz ich für dich schallen[8]),

---

[1]) tschoie = frz. joie.
[2]) schanze = frz. chance.
[3]) gamandre = frz. germandrée, eine Pflanze.
[4]) ôstergloie = frz. glaie, Schwertlilie.
[5]) reien = Reigen tanzen.
[6]) tschantieren = frz. chanter.
[7]) toubieren = tubare, musizieren.
[8]) faitiure = frz. faiture, Gestalt.
[9]) schallen = preisenden Schall erheben.

an hübsche und ouch an güete:
du gîst aller contrâte[1]) mit tschoie ein hôchgemüete.'

Von amûre seit ich ir:
daz vergalt si dulze mir,
si jach[2]), si lite ez gerne,
daz ich ir tæte als man den frowen tuot dort in Palerne.

Daz dâ geschach, dâ denke ich an:
si wart mîn trût und ich ir man,
wol mich der âventiure!
erst iemer sælic der si siht;
sît daz man ir des besten giht[3]):
si ist alsô gehiure.
elliu granze[4]) dâ geschach von uns ûf der plâniure.

Ist ieman dem gelinge baz,
daz lâze ich iemer âne haz.
si was sô hôhes muotes
daz ich vergaz der sinne.
got lône ir alles guotes:
sô twinget mich ir minne.

Waz ist daz daz si mir tuot?
allez guot,
hôhen muot
habe ich von ir iemer:
in vergizze ir niemer.

(Leich.)

Wol ûf wol ûf, Adelheit[5]),
du solt sant mir sîn gemeit[6]).
wol ûf wol ûf, Irmengart,
du muost aber an die vart.
diu dâ niht enspringt, diu treit ein kint:
sich fröunt algemeine die dir[7]) sint.

Dort hœr ich die flöiten wegen,
hie hœr ich den sumber[8]) regen:

---

1) contrâte = frz. contrée, Gegend.
2) jach = sagte.
3) giht = zugesteht.
4) granze = frz. créance, Gewähr.
5) Hier beginnt erst der eigentliche Leich, das Tanzlied.
6) gemeit = froh.
7) dir = da.
8) sumber = Handtrommel.

der uns helfe singen,
disen reigen springen,
dem müeze wol gelingen
zallen sînen dingen.

Wâ sint nu diu jungen kint,
daz si bî uns niht ensint?
sô sælic sî mir Kunigunt!
solt ich si küssen tûsentstunt
an ir vil rôsevarwen munt,
sô wære ich iemer mê gesunt,
diu mir daz herze hât verwunt
vaste unz ûf der minne grunt:
der ist enzwei.
heiâ nu hei,
des videlæres seite der'st enzwei.

In seinen Minneliedern verspottet Tannhäuser den Frauendienst dadurch, daß er die unmöglichen Bedingungen herzählt, nach deren Erfüllung die Herrin ihm ihre Huld verleihen will. Er soll rotes Grau braun machen, den Apfel des Paris, den Nordstern, Sonne und Mond herbeischaffen, den Salamander aus dem Feuer holen, die Rhône nach Nürnberg und den Rhein über die Donau leiten. Wenn der Mäuseberg wie Schnee zerschmilzt und er ihr ein Haus von Elfenbein erbaut, wenn er ihr aus Galiläa den Adamsberg herbeischafft, dann will sie ihn lohnen. Sie will einen Baum, der in Indien steht, den Gral, den Apfel, den Paris der Venus gab, den Zaubermantel, der nur keuschen Frauen paßt, die Arche Noah. Dann soll er den Rhein von Koblenz ablenken, Sand aus dem See, wo die Sonne untergeht, herbeibringen, dem Mond den Schein nehmen, die Erde umgraben, wie ein Star und Adler fliegen, tausend Speere auf einmal verstechen, der Elbe ihr Fließen und der Donau ihr Rauschen nehmen, Regen und Schnee, Sommer und Klee abschaffen:

ich hân den muot,
swaz si mir tuot,
daz sol mich allez dunken guot.

Wo Tannhäuser Minnesang anstimmt, schwelgt er im Ausmalen der körperlichen Reize der Dame, während die höfische Zucht hier strenge Zurückhaltung gebot; nur im sinnlichen Genuß kennt er Liebe. Er erscheint hier wirklich wie ein Venussänger.

In seinen Sprüchen schildert Tannhäuser in lebhaften Farben seine durchs Schlemmerleben verursachte Armut. Er hat offenbar selber alle Hoffnung aufgegeben, je wieder auf einen grünen Zweig zu kommen.

Ich denke, erbûwe ich mir ein hûs nâch tumber liute râte,
die mir des helfen wellent nu, die sint alsô genennet:
Her Unrât und her Schaffeniht, die koment mir vil drâte[1])
und einer, heizet Selten rîch, der mich vil wol erkennet.
Her Zadel[2]) und her Zwîvel sint mîn stætez ingesinde;
her Schade und ouch her Umbereit ich dicke bî mir vinde.
und wirt mîn hûs alsô volbrâht von dirre massenîe[3]),
sô wizzent daz mir von dem bû her in den buosen snîe[4]).

Aus den zahlreichen persönlichen Anspielungen ist auch die politische Ansicht Tannhäusers zu erkennen: er ist staufisch gesinnt. Allerdings tritt nirgends eine höhere Anschauung hervor. In der Hauptsache legt Tannhäuser wie die fahrenden Leute nur den Maßstab der Freigebigkeit an die Fürsten. Als 1246 Friedrichs II. Gegenkönig, Heinrich Raspe, mit päpstlichem Gelde Anhänger warb, da versichert aber Tannhäuser:

ich wær ê iemer âne guot, ê ich schiede von der krône.
dem künige sprich ich wol: in weiz niht, wenne er mir lône.

Tannhäuser ist kein großer Dichter, aber anziehend durch die bunte Fülle seiner Anspielungen, durch die kecken Liebesabenteuer, mit denen er seine Leiche einleitet, durch die Reiseerlebnisse, deren er sich rühmt. Seine Lieder haben greifbaren Inhalt und spiegeln den Roman des vielerfahrenen Mannes, der leicht sagenhaft werden konnte.

Die Jenaer Liederhandschrift aus dem 14. Jahrhundert enthält unter Tannhäusers Namen ein vierstrophiges Bußlied. Ob echt oder unecht, jedenfalls hängt es mit der Tannhäusersage aufs engste zusammen. Darin erscheint der lebenslustige Venusritter als zerknirschter Büßer, der Gott und Maria um Vergebung seiner Sünden anruft. Die wichtigste Strophe daraus lautet also:

Ich künde dir, herre, mîne klage,
unt wil dir, süezer vater, wol getrouwen,
die lâzest du dir wesen leit,
des bitte ich dich durch dîner muoter êre.
Ich habe gesündiget mîne tage,
unde ist mir noch vil selten ê berouwen[5]).

---

[1]) drâte = schnell.
[2]) Zadel = Mangel.
[3]) massenîe = frz. massenie, Hausgesinde.
[4]) dann schneit's mir von dem Bau in den Busen, d. h. ich bin in Wahrheit ohne Dach und Fach.
[5]) mir ist berouwen = ich habe bereut.

dîn marter und dîn goteheit
die helfen mir, daz ich mich hie bekêre
der sünden, der ich begangen hân,
daz ich der hie ze buoze stê,
daz sie der lîp erarne![1])
hân ich ze dînen hulden wân[2]),
so hilf ouch, daz mîn wille ergê,
unde ich mich des gewarne[3]),
daz ich die sêle sende hin
zer immer wernden wunne;
gib mir so krefteclichen sin,
daz mich der tiuvel nicht verirren kunne.
sîn lâge[4]) ist so manicvalt, die er hât nâch dînen kinden:
erloube uns, herre, dîne hant, daz du uns müezes sünden blôz nâch dînem willen vinden.

Wenn das Lied echt ist, dann hat sich Tannhäuser wie auch viele andere Minnesänger schließlich von Frau Welt abgewandt. In diesem Fall wäre die psychologische Grundlage der Sage unmittelbar in den Liedern Tannhäusers gegeben. Wenn aber das Lied unterschoben ist, etwa im Kreise der mitteldeutschen Meistersinger entstand, deren Dichtungen die Jenaer Handschrift an erster Stelle berücksichtigt, dann erscheint das Bußlied als Nachklang der Sage, die im 14. Jahrhundert demnach schon so allbekannt war, daß Tannhäuser als Typus des Büßers hingestellt werden konnte. Man würde sonst eher Nachahmungen seiner übermütigen Leiche erwarten, wie tatsächlich im 14. und 15. Jahrhundert zahlreiche falsche Neidhartlieder nach dem Vorbild von dessen echten Leichen gedichtet wurden. Daß die Sage gleich nach Tannhäusers Tod, also um 1270 entstand, beweist der Umstand, daß noch im Liede des 16. Jahrhunderts Papst Urban IV., der 1261—64 den römischen Stuhl innehatte, ausdrücklich genannt wird. Im 14. und 15. Jahrhundert hätte niemand mehr gewußt, daß Urban IV. und Tannhäuser Zeitgenossen waren. Um 1270, als Tannhäuser tot oder verschollen war, mußte natürlich Urban IV. der Papst von Tannhäusers Pilgerfahrt werden.

Wie die älteste Tannhäusersage beschaffen war, läßt sich nur im äußersten Umriß vermuten. Nach üppigem Welt- und Minneleben zog Tannhäuser heimatlos und sorgenvoll umher. Reuig wandte er sich mit inbrünstigem Gebet an Gott und die hl. Jungfrau. Schließlich tat er eine Bußfahrt nach Rom zum Papst Urban IV., der ihm den

[1]) erarnen = ernten, verdienen, entgelten.
[2]) wân hân = Hoffnung haben.
[3]) sich gewarnen = sich vorsehen.
[4]) lâge = Nachstellung.

Ablaß verweigerte. Da verließ Tannhäuser voll Verzweiflung Rom und verkam draußen in der Welt. Diese Sage war vielleicht nur ein poetisch ausgeschmückter Lebensbericht, zu dem die Lieder Tannhäusers genug Anhaltspunkte ergaben. Im weiteren Verlauf ward Tannhäusers Welt- und Liebesleben zum Venusberg umgedichtet. Der päpstlichen Ablaßverweigerung entgegnete das Stabwunder; aber dem Tannhäuser kam die Gnadenkunde nimmer zu Aug' und Ohr, er war und blieb verschollen.

In ihrer ursprünglichen Fassung darf die Tannhäusersage sicherlich nicht als Volkssage angesprochen werden. Ihren Urheber haben wir bei den gelehrten Dichtern des 13. Jahrhunderts zu suchen, die mehrfach ihre älteren Kunstgenossen poetisch verherrlichten. So übertrug z. B. Konrad von Würzburg die Vorstellung von der Frau Welt auf den fränkischen Dichter Wirnt von Grafenberg, den Verfasser des Wigalois. Eines Abends tritt ein wunderschönes Frauenbild in Wirnts Kammer. Sie will ihm seine treuen Dienste lohnen. Da kehrt sie ihm ihren von Beulen und Ungeziefer zerfressenen Rücken zu. Wirnt ist ob dieser Erscheinung aufs tiefste erschüttert, schwört den Dienst der Frau Welt ab und nimmt das Kreuz. Neidhart von Reuental wurde im Verlauf der Zeit der typische Bauernfeind, auf den im 14. und 15. Jahrhundert allerlei Schwänke sich häuften, so daß schließlich ein ganzer Neidhartroman entstand. Heinrich von Morungen und Reinmar von Brennenberg wurden zu den Helden der Balladen vom edlen Moringer und vom Brennberger. Der unbekannte Verfasser des Streitgedichts vom Sängerkrieg auf Wartburg, der zwischen 1260 und 1270 dichtete, ließ die berühmtesten Meister des 12. und 13. Jahrhunderts, darunter Wolfram, Walther, Reinmar und erdichtete Gestalten wie Heinrich von Ofterdingen und Klingsor von Ungarland vor dem Landgrafen Hermann gegeneinander auftreten. So ist wohl verständlich, daß in ähnlicher Weise auch der Tannhäuser zum Helden eines Liedes oder einer Erzählung ward. Damit war die Möglichkeit zu weiterer Sagenbildung gegeben, die denn auch beim Tannhäuser zu ganz besonderer Blüte gedieh. Das mähliche Wachstum läßt sich trotz der lückenhaften Überlieferung von Jahrhundert zu Jahrhundert verfolgen.

Frau Welt, die in des Teufels Dienst und Auftrag hohe Wirtschaft führt und allerlei Versuchungen übt, war den Dichtern des 13. Jahrhunderts ein greifbares, körperliches Sinnbild. In der Tannhäusersage des 13. Jahrhunderts war vielleicht Frau Welt die Verführerin, in deren Wonnen und Wundern der ritterliche Sänger so lang schwelgte, daß dem reuigen Sünder kein Ablaß mehr zuteil wurde. Im 14. Jahrhundert ist es die Sibylle von Nursia, im 15. Jahr-

hundert Frau Venus. Die Wunder ihres Zauberberges tun sich auf. Wir kennen die Tannhäusersage aus mittelbaren und unmittelbaren Zeugnissen, aus dem im 16. Jahrhundert auf hochdeutschem und niederdeutschem Gebiet mehrmals gedruckten Tannhäuserlied, das durch Aufzeichnungen aus der mündlichen Überlieferung des 19. Jahrhunderts ergänzt wird, ferner aus Anspielungen und Berichten des 14. und 15. Jahrhunderts, wodurch eine wesentlich ältere Fassung der Sage als im Liede erwiesen wird. Die ältesten und wichtigsten Zeugnisse stammen aus Italien, aus dem 1391 entstandenen Prosaroman von Guerino und aus der 1438—42 verfaßten „Salade" des Provenzalen Antonius de la Sale. Der Verfasser des Guerinoromanes beabsichtigte ein Gegenstück zum Tannhäuser, indem sein Held den Lockungen der Sibylle widersteht. Aber dabei gibt er doch eine ausführliche Schilderung vom Treiben im Zauberberg. Diese Berichte erweisen fürs 14. Jahrhundert folgende Sage[1]: Im Herzogtum Spoleto, im Gebiet von Norcia, lag ein Zauberberg, in dem die Sibylle hauste. Unter dem Gipfel lag der Eingang zu einer Grotte. Von dort führte ein Gang tiefer hinein bis zu einem ehernen Tore mit der Inschrift: Wer hier eintritt und binnen Jahresfrist nicht zurückkehrt, wird erst am jüngsten Tage sterben und dann ewiglich verdammt sein. Hinter dem Tore lag das Wunderreich der Königin Sibylle. Einst wagte sich ein deutscher Ritter mit seinem Knappen bis zur ehernen Pforte und gelangte weiterhin zu einem Kristalltor. Er pochte an, ward nach seinem Namen gefragt und eingelassen. Der Ritter und sein Knappe wurden in Prunkgewänder gekleidet, mit Musik und Gesang führte man sie durch Säle und Gärten, durch reichgekleidete Frauen und Fräulein, Ritter und Knappen hindurch vor die Königin. Auf prächtigem Thron sitzend, empfängt sie die Ankömmlinge und begrüßt sie im heimischen Deutsch — wer 330 Tage im Reich der Sibylle weilt, spricht alle Sprachen, wer neun Tage dort geweilt hat, versteht sie, ohne sie zu sprechen. Die Königin eröffnet dem Ritter: „So, wie wir jetzt sind, bleiben wir bis ans Ende der Welt." Aber auf des Ritters Frage, was dann mit ihnen geschehen würde, gibt sie ausweichende Antwort. Sie erschließt ihm die Geheimnisse ihres Paradieses. Er dürfe acht Tage hier weilen und es am neunten Tage verlassen; wenn er es nicht am neunten Tage verlasse, müsse er bleiben bis zum dreißigsten; oder dann zum dreihundertunddreißigsten; wenn er es dann nicht verlasse, bleibe er für immer hier. Er wie sein Knappe dürften sich unter den Damen, die

[1] Ich gebe den Bericht la Sales in der abgekürzten Fassung nach Kluge, Venusberg S. 13 ff.

noch keine Gefährten hätten, eine Gefährtin wählen. Der Ritter nimmt sich den Zeitraum von acht Tagen vor für sein Verweilen: aber im Paradies der Sibylle verrinnt der Tag wie eine Stunde. So bleibt er über den zweiten Termin hinaus. Im Reich der Sibylle kennt man keinen Schmerz, man verfügt über alle Freuden, die der Sinn begehrt und die Sprache ausdrückt. Aber ein Schatten zeigt sich dem Ritter. Alle Freitage um Mitternacht verlassen die Frauen und Fräulein ihre Gefährten und schließen sich zusammen mit der Königin in besondere Kammern ein, wo sie bis Samstags um Mitternacht verbleiben — als Nattern und Schlangen. Zwar sind sie am nächsten Tage schöner als je zuvor. Aber dieser Gestaltentausch gibt dem Ritter böse Ahnungen. Sein Gewissen erwacht am 300. Tage, er weiß, daß er beim Teufel haust und in arger Sünde dahinlebt. Nun denkt er nur noch an den Abschied. Aber wie ihm zuvor ein Tag wie eine Stunde verrann, so erscheint ihm jetzt die Stunde wie zehn Tage. Er teilt seine Reuegedanken dem Knappen mit, der sich seinerseits nicht gern von dem Freudenleben trennen, doch auch seinen Herrn nicht verlassen möchte. So nehmen sie denn beide am 330. Tage von der Königin Abschied; seine Gefährtin übergibt ihm im Auftrag ihrer Herrin noch ein goldenes Stäblein, das wunderbare Eigenschaften besitzt, und nachdem sie ihre früheren Kleider wieder angezogen, scheiden sie aus dem Paradies der Sibylle unter der Trauer ihrer Gefährtinnen sowie aller Bewohner des Paradieses. Brennende Kerzen, die man ihnen mit auf den Weg gegeben, erleuchten ihnen den unterirdischen Rückweg hin bis zum Tageslicht, wo sie von selbst erlöschen; nie wieder hat man sie anzünden können.

Der Ritter wendet sich stracks gen Rom, um schleunig seine Sünde in wahrer Reue zu beichten. Aber der Beichtiger, an den er sich wendet, verweigert die Absolution eines so großen Frevels und verweist ihn an den Papst Urban. Der Papst, dem der Ritter das goldene Stäblein aus dem Sibyllenreich übergibt, erklärt die Sünde als unsühnbar und jagt den Ritter von sich.

Der Ritter ist in Verzweiflung. Ein Kardinal verspricht ihm, den Willen des Papstes umzustimmen. Aber die Zeit vergeht, und der Ritter erhält keine Absolution. Mittlerweile hängt der Knappe in seinen Gedanken Tag und Nacht den Freuden nach, die er verlassen mußte, und jetzt sucht er seinen Herrn zur Rückkehr ins Paradies der Sibylle zu bestimmen. In seinem Frevelmut spiegelt er dem Ritter vor, man wolle ihnen den Prozeß machen und suche sie beide zu töten. Verzweifelt kehrt der Ritter nun geradeswegs zurück zur Sibyllengrotte. Ehe er hineingeht, sagt er den Hirten, die auf der Höhe des Berges ihre Herden hüten: „Wenn die Leute einen Ritter

suchen, der seine Sünde bereute, dem aber der Papst sie nicht hat vergeben wollen, weil er hier in der Sibyllengrotte geweilt hat, sagt, ich hätte das leibliche Leben nicht preisgeben mögen, nachdem ich das Leben meiner Seele nicht habe wieder erlangen können: will man mich finden, so findet man mich bei der Königin." Den Hirten gibt der Ritter noch einen Brief gleichen Inhalts für den Stadthauptmann von Montemonaco. Dann tritt er weinend — gefolgt von seinem Knappen, der nicht weinte — in die Höhle ein, und niemals seitdem hat man wieder von ihm gehört.

Inzwischen hat der Papst sich entschlossen, dem Ritter die ersehnte Absolution zu erteilen, aber er muß leider hören, daß der Ritter Rom verlassen hat. Im Gefühl der eigenen Schuld sendet er Boten mit schriftlicher Absolution nach allen Richtungen, besonders nach dem Sibyllenberg. Aber diese hören nur noch den Bericht der Hirten und lesen den Brief an den Stadthauptmann von Montemonaco.

Vom Tannhäuserlied des 16. Jahrhunderts unterscheidet sich dieser Bericht aus dem 14./15. Jahrhundert dadurch, daß der Eintritt und Aufenthalt des Ritters im Zauberberg viel mehr ins einzelne ausgemalt ist. Das Lied verweilt dagegen fast nur beim Abschied Tannhäusers von der Herrin des Berges, die in den italienischen Berichten die Sibylle von Nursia, hernach in den deutschen Quellen Frau Venus heißt. Ferner fehlt das Stabwunder noch gänzlich. Das goldene Stäblein, wohl eine Wünschelrute, diente vielleicht ursprünglich dazu, den Ritter in dauernder Verbindung mit seiner teuflischen Buhlerin zu halten. Zum Zeichen seiner Reue und um den Bund zu lösen, übergab er es dem Papste. Hernach wurde dieser Zug völlig umgedeutet im Anschluß an andere Sagen, die das Stabwunder kennen. Aber unerklärt blieb dabei, warum der Papst im Liede gerade ein dürres Stäblein zur Hand hat.

Aus dem 15. Jahrhundert haben wir noch mehrere deutsche Quellenzeugnisse.

Der schwäbische Ritter Hermann von Sachsenheim verfaßte um 1453 ein Gedicht „Die Mörin", das aus Erinnerungen an Wolframs Parzival, aus allerlei Volkssagen und lehrhaften Erörterungen zusammengesetzt ist. Darin ist auch eine Tannhäusersage benutzt, worin die Hofhaltung der Frau Venus ausführlich beschrieben war. Hermann erzählt, wie er auf einem einsamen Waldgang von einem Zwerg an den wunderbaren Hof der Venus entführt wurde, um für mancherlei Untreue, die er in der Liebe begangen hatte, vor Gericht zu stehen. Der Tannhäuser, ein Ritter aus Frankenland, trägt in ihrem Reiche als Gemahl der Venus die Krone; wie er dahin kam, sagt der Dichter nicht. Er setzt die Sage als bekannt voraus. Im Venusberg blüht

ewiger Mai, er ist voll Goldes und edeln Gesteins. Frauen, Ritter, Zwerge ergötzen sich darin mit Singen, Tanz und Saitenspiel; alle weisen Meister möchten die Wunder dieses Berges nicht ermessen. Am Hofe der Frau Venus weilt der treue Eckart, von dem auch das gegen 1490 zuerst gedruckte Heldenbuch meldet: „Man vermeinet, der getreu Eckart sey noch vor fraw Venus berg, und soll auch do belyben biß an den jungsten tag, und warnet alle, die in den berg gan wöllen.“ Hier taucht also zum erstenmal die Gestalt des treuen Warners auf, der aber in der alten Tannhäusersage keine Rolle spielt und nirgends in die Handlung eingreift.

Johann Agricola sagt in seinen Sprichwörtern 1529:

„dieweil nun der Thanhauser also mit leib und seele verdorben ist, sagen die Deutschen, der trewe Eckart sitze vor dem Venusberge und warne die Leute, sie sollen nicht hineyn gehen, es möchte ynen sonst ergeen wie dem Thanhauser.“

In einer Karlsruher Handschrift vom Jahre 1453 steht ein Zwiegesang[1]) zwischen Venus und Tannhäuser, der sich aus dem Berg zur Oberwelt zurücksehnt. Von den neun Strophen setze ich vier hierher:

1) Ach got, was sol ich mich beklagen,
der miner sünd ist also vil,
darumb so wil ich nit verzagen,
tag und nacht ich truren wil;
hilf mir Marie uf das pfat
zu° irem linden gang,
das ich anschaw das lebendig brot
unt aller freuden ein anefang.

4) „Tanhuser, nun gedenk daran,
da ir am ersten kamt her in,
da wurdent ir empfangen schon
von menigem roten mündelin:
belibet hier bij uns in dem berg,
von uns sind[2]) ir nit wenden,
ewer selend[3]) dienen mine zwerg,
ewer truren gewint ein ende.“

5) Ach Venus, du bist sere betrogen,
mit mengem bösen gaist behaft,

---

[1]) Herausgegeben von Mone im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 5, 1835, S. 169.

[2]) sind = sollt.

[3]) selend = sollen.

was du mir saist, ist gar erlogen,
kenst du nit die gotes kraft,
die dir so wol gehelfen mag?
wellist du das erkennen!
an got so wil ich nit verzagen,
min truren kan er ertrennen[1]).

9) Die Venus do hin wider sprach:
„das dir als wol gewesen ist,
vil gu°ttat dir von mir geschach,
des wigst du ring zu° aller frist."
er antworte ir us sinem mu°t:
„von dir wil ich geschaiden sin,
ich lob den schatz für als din gu°t,
der liget in dem himel fin."

Wie dieses Zwiegespräch mit dem des Tannhäuserliedes übereinstimmt, so knüpft die in derselben Handschrift überlieferte „Tagweise Tannhäusers"[2]) ebenfalls an des Ritters Absage an Frau Venus an. Aber der Gedanke ist hier nicht im Zwiegespräch, sondern im Selbstgespräch gegeben, und gleicht darum eher dem alten Bußlied Tannhäusers. Aus der Nacht der Sünden erwacht Tannhäuser zum Tag reuiger Erkenntnis. Die Anfangs- und Schlußstrophe setze ich her:

1) Ach wer hat mir min fröud entwant?
min jamer ist geschwinde,
es spricht menger, es si ain tand,
des ich gar wol enpfinde.
hülff mir, min frow uss oberlant
mit irem lieben kinde,
so wurd min starker sin enttrant[3])
mit senften worten linde;
und das sü für mich bette,
ich han versetzet schwary pfant
nach falscher sinne ratte,
wibe schön hat mich geschand
als sy noch gerne tatte.

11) Es ist nun gu°ten lüten tag,
mich sünder mu°ss belangen,

[1]) ertrennen = auflösen.
[2]) Vgl. Mone a. a. O. S. 171.
[3]) enttrant = aufgetrennt.

ich steck noch in der sunden sak,
darin bin ich gefangen,
gebunden fest uf minen nak,
dar unter gan ich brangen[1]),
so spring ich uss der helle hag
mit miner künsche[2]) stangen.
hülff mir, Maria, die süsse,
ich tet dem tiefel ainen schlak,
mit bichten und mit büssen,
das er mir nit verbieten mak,
versagt si im min grüessen.

Etwas Neues bieten diese Gedichte nicht. Sie umschreiben nur die aus dem Liede des 16. Jahrhunderts bekannten Strophen, wo Tannhäuser von Frau Venus weg zu Maria strebt. Des Tannhäusers Tageweise ist jünger als das Gespräch mit Venus.

Im Evagatorium[3]), worin der Franziskaner-Bruder Faber seine Pilgerfahrt nach Palästina 1483 beschrieb, berichtet er von einem Venus-Berge auf Cypern: „es geht das Gerücht unter dem Volke in Deutschland, daß ein Edler aus Schwaben, mit Namen Tanhuser aus Tanhusen, einem Ort bei Dünkelsbühl, einige Zeit mit der Venus auf diesem Berge gelebt habe. Von Reue ergriffen, machte er sich dann auf, dem Papste zu beichten; aber dieser versagte ihm die Absolution und Tanhuser kehrte zu dem Berge zurück und ward nicht mehr gesehen. Er lebt dort, sagt man, in Wollüsten bis zum Tage des jüngsten Gerichts." Faber meint, nach dem cyprischen Venusberg seien die übrigen, besonders einer in der Nähe von Rom benannt worden.

Unter den Fastnachtsspielen[4]) des 15. Jahrhunderts steht ein lehrhaft gehaltenes Zwiegespräch zwischen Tannhäuser und der Welt. Tannhäuser will sich lossagen, er ist von bußfertigen Gedanken erfüllt und durchschaut die Nichtigkeit alles Irdischen.

---

[1]) brangen = prahlen.

[2]) künsche, alemannische Form für küsche = Keuschheit.

[3]) Das Evagatorium hrsg. von Haßler in der Bibliothek des Stuttgarter Literarischen Vereins, 3 Bände, 1843—49. Die Hauptstelle III S. 221. Schon I S. 153 spricht Faber von den Inseln im Mittelmeer, die man wegen ihrer Fruchtbarkeit für das Paradies halte: et hodie plures credunt Venerem in monte Veneris, qui est in insula Cypri, ducere vitam voluptuosam cum suis, cum qua canunt esse quendam dictum Tannhuser.

[4]) Vgl. Keller, Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert, Stuttgart 1853, Nr. 124.

Werlt, deyn munt ist ungesmack,
du smeckest nach der helle bech.
dein freud is newr eyn fauler sack;
wann e das ich myn trew zerbrach,
ich han mir eyn aus derkorn,
der schein ist lichter, dann die sunne,
die ist edel und hoch geborn
und hat eyn kindelein gewunnen.
wann der muter dien ich gern.

Also Tannhäuser sehnt sich von Frau Welt zu Maria. Frau Welt spricht:

Und sol ich dich also verlysen,
du vil getrewer Tanheuser,
und deynen sanck also verkysen,
das ist mir ein leydes mer.
Asterot die fragt nach dir,
Fraw Venus lat dich in den berck:
bald so kom du hin zu ir,
so enpfahen dich die edeln twerck,
Fraw Venus legt dich an iren arm,
die vil schon myngottinne,
mit lieb so macht sie dir vil warm,
die soltu treuten und mynnen.

Tannhäuser will von alledem nichts hören:

Frau Venus ist eyn teuffelinne,
wie sie leucht aus clarem gold.

Damit endet das Gespräch, dem das Tannhäuserlied (vgl. besonders die Strophen 3—15 der hochdeutschen Fassung) zur Vorlage diente.

Hans Sachs[1]) schrieb 1517 ein Fastnachtsspiel vom Hofgesindt Veneris, das die Tannhäusersage voraussetzt. Der treue Eckart tritt auf und warnt vor Frau Venus, die ihr Gesinde mehren wolle. Dann erscheinen verschiedene Angehörige ihres Hofhalts, zuerst „der Danheuser".

Herr Danheuser bin ich genandt,
mein nam der ist gar weit erkandt,
auß Franckenland was ich geborn;
aber Fraw Venus auserkorn

---

[1]) Vgl. Hans Sachs, Fastnachtspiele, hrsg. von E. Goetze, Band I Nr. 2, Halle 1880.

hat mich in jren dienst bezwungen,
ir pfeil hat mir mein hertz durch drungen.
darnach hat sie mich gefangen
und an jr starkes seil gehangen.

Zum Schluß sagt Tannhäuser:

Ach Venus, wie sey wir so kranck,
ach wie ist uns die weil so lanck,
ach wie han wir so dieffe wunden,
ach wie sein wir so hart gebunden;
lass uns ledig, das bit wir dich.

Venus erwidert:

Herr Danheuser, vernime mich,
von mir wirt niemandt mehr erlöst.
seit jr mir jetzundt seit genöst[1])
und euch mein Pfeil berüret hat,
so ist all ewr hoffnung todt,
ir wert unter mein regimendt
beleiben biß an ewer endt.

Der getreue Eckart:

Ich han euch vor gewarnet all,
ir solt fliehen Fraw Venus stral,
ir wolt mein worten nit begnaden[2]),
seidt ir ellendt, habt euch den schaden.

Der bayerische Geschichtsschreiber Johann Turmair, Aventinus (1477—1534), spricht an verschiedenen Stellen seiner Schriften von Tannhäuser, den er zum Gotenkönig Thanauses macht. „Von obgenanntem Helden und Herrn, dem Danhäuser, und seiner Reis singen und sagen noch viel unsere Teutschen, man heißt noch die alten Meistergesäng von ihm sprichwortsweis der alt Danhäuser." Somit erachtete man im 16. Jahrhundert das Tannhäuserlied jedenfalls für alt. Seine Grundlage reicht auch gewiß ins 15. Jahrhundert zurück, wenn schon die Fassung des 16. Jahrhunderts Eignes und Neues hinzugefügt haben mag.

Das Tannhäuserlied des 16. Jahrhunderts ist in hochdeutscher Fassung auf fliegenden Blättern seit 1515, niederdeutsch seit 1520

---

[1]) genöst = zum Genossen gemacht, vereinigt.
[2]) begnaden = danken.

nachweisbar. Seinen Inhalt erzählen die Brüder Grimm in den deutschen Sagen also: Der edle Tannhäuser, ein deutscher Ritter, hatte viele Länder durchfahren und war auch in Frau Venus' Berg zu den schönen Frauen geraten, das große Wunder zu schauen. Und als er eine Weile darin gehaust hatte, fröhlich und guter Dinge, trieb ihn endlich sein Gewissen, wieder herauszugehen in die Welt, und begehrte Urlaub. Frau Venus aber bot alles auf, um ihn wankend zu machen: sie wollte ihm eine ihrer Gespielen geben zum ehelichen Weibe und er möge gedenken an ihren roten Mund, der lache zu allen Stunden. Tannhäuser antwortete: kein ander Weib gehre er, als die er sich in den Sinn genommen, wolle nicht ewig in der Hölle brennen, und gleichgültig sei ihm ihr roter Mund, könne nicht länger bleiben, denn sein Leben wäre krank geworden. Und da wollte ihn die Teufelin in ihr Kämmerlein locken, der Minne zu pflegen, allein der edle Ritter schalt sie laut und rief die himmlische Jungfrau an, daß sie ihn scheiden lassen mußte. Reuevoll zog er die Straße nach Rom zu Papst Urban, dem wollte er alle seine Sünden beichten, damit ihm Buße aufgelegt würde und seine Seele gerettet wäre. Wie er aber beichtete, daß er auch ein ganzes Jahr bei Frauen Venus im Berg gewesen, da sprach der Papst: „Wann der dürre Stecken grünen wird, den ich in der Hand halte, sollen dir deine Sünden verziehen sein, und nicht anders." Der Tannhäuser sagte: „Und hätte ich nur noch ein Jahr leben sollen auf Erden, so wollte ich solche Reue und Buße getan haben, daß sich Gott erbarmt hätte." Und vor Jammer und Leid, daß ihn der Papst verdammte, zog er wieder fort aus der Stadt und von neuem in den teuflischen Berg, ewig und immerdar drinnen zu wohnen. Frau Venus aber hieß ihn willkommen, wie man einen lang abwesenden Buhlen empfängt; danach wohl auf den dritten Tag hub der Stecken an zu grünen und der Papst sandte Botschaft in alle Lande, sich zu erkundigen, wohin der edle Tannhäuser gekommen wäre. Es war aber nun zu spät, er saß im Berg und hatte sich sein Lieb erkoren, daselbst muß er nun sitzen bis zum jüngsten Tag, wo ihn Gott vielleicht anderswohin weisen wird. Und kein Priester soll einem sündigen Menschen Mißtrost geben, sondern verzeihen, wenn er sich anbietet zu Buß und Reue.

In der Weimarer Handschrift, die Wolf Bauttner im 17. Jahrhundert schrieb, steht ein Lied vom Venusberg „im langen ton Danheusers"[1]). Tannhäuser ist als Verfasser gedacht und erzählt selber seine Erlebnisse. Das Stabwunder fehlt. Aber der reuige Sünder hofft auf Verzeihung.

---

[1]) Herausgegeben von Goedeke in der Germania 28, 44 ff.

I.

Frau Venusin, wie hastu mich
mit deiner süßen lieb so hart umbgeben;
das ich dir also stetiklich
gedienet hab in meinem jungen leben,
das reuet mich von ganzem herzen sere.
  In meiner jugent man mir seit,
wie das im Venusberg wer großes wunder.
mein freches blut zwang mich die zeit,
das ich mich rüst und zog dahin besunder.
in Venusberg tet ich nach wunder kere.[1])
  Ich kam dahin nach abenteuer gange.[2])
Frau Venusin tet mich so schon empfange
mit iren meiden, die sie hat:
die sein so hübsch und adeleiche
gezieret wol an aller stat.
auch find man da nach luste freuden reiche
den lust in aller speis gemein,
was da begert der man nach lust seins herzen.
auch kumt im manches freulein fein,
und hat er lust, sie mit im frölich scherzen.
wer darein kumt, die weil ist im nit lange.

II.

Ich Danheuser sprich offenbar:
ein halbes jar bin ich gewest dar innen
und etlich tag, red ich für war.
ich dacht an mich und tet mich wol besinnen,
wie es mir würd ergan am jüngsten tage.
  Da sich das jar gieng zu her bas,
Frau Venusin tet lieblich mit mir kosen,
wan sie gar wol gezieret was,
auf irem haupt trug sie ein kranz vol rosen.
der lieb ich manchmal mit ir pflage.
  Ich lag bei ir bis an den lichten morgen,
der lieb pflag ich mit ir on alles sorgen.
sie sprach zu mir: her Danheuser,
nun bleibt bei mir, das rat ich euch in treuen.

---

[1]) In den Venusberg kehrte ich ein nach Wunder, d. h. um Wunder zu schauen.

[2]) ich kam gegangen.

ich han vil schöner freulein her,
auch wil ich selber euch gar wol erfreuen.
ir solt bei mir in freuden sein.
ich dacht in mir: es nimt ein böses ende.
ich sprach: o edle fraue fein,
gebt mir urlaub, ich wil mich von euch wende,
ich wil von euch, das red ich unverborgen.

III.

Frau Venusinne zu mir sprach:
her Danheuser, wolt ir von hinnen fare,
unser lob solt ir sprechen hoch,
wo ir seit in dem lant, das merket zware.
so habt euch urlaub von dem grünen reise.
Da ich nun aus dem berge kam,
da reuet mich mein sünd, die wolt ich büßen.
da zog ich dorten hin gen Rom
wol zu dem babst und fiele im zu füßen,
klagt im die sünd. do tet er mich verweise.
Er sprach: dein sünd kann ich dir nicht vergeben.
gottes genad sei dir versagt, merk eben.
das tet der vierte babst Urban.
ich schied von Rom in großem herzenleide.
doch wil ich got hie rufen an,
das er mich nicht von seiner gnaden scheide.
got keinem sünder nie verseit,
gert er genad, sie wirt im do zu teile.
er ist voller barmherzigkeit.
des wil ich trauen got an alles meile[1]).
auf got bau ich, die weil ich hab das leben.

Wann das von Bauttner mitgeteilte Lied entstand, läßt sich nicht genau erweisen. Wahrscheinlich ist es ein Meisterlied aus dem 16. Jahrhundert. Zugrunde liegt auch hier das Tannhäuserlied des 16. Jahrhunderts. Das Fehlen des Stabwunders und die Hoffnung auf Vergebung der Sünden ist wohl eher dem Verfasser des Liedes zuzuweisen als der Vorlage. Die hoffnungsreiche Wendung könnte durch die monologische Fassung bedingt sein. Tannhäuser soll einen Rückblick auf sein ganzes Leben werfen. Dazu wählt der Meistersinger nicht die verzweifelte Stimmung, sondern den Glauben

[1]) an alles meile = ohn alle Sünde.

an die Sühne. Alle diese Erzeugnisse wie vielleicht schon das Bußlied der Jenaer Handschrift beweisen, daß die Tannhäusersage besonders in den Singschulen Pflege fand, wo man im Hauptton Tannhäusers, in seinem Hofton und langen Ton, in seiner Tageweise dichtete und seinen Namen unter den alten Meistern nannte.

Wenn wir die Quellenzeugnisse der Tannhäusersage vom 14. bis zum 16. Jahrhundert überblicken, so bedürfen zwei Dinge besonderer Aufklärung: Venusberg und Stabwunder. Da die ältesten Drucke des Tannhäuserliedes bis 1515 zurückreichen, da Aventin das Lied ausdrücklich als alt bezeichnet, so darf der Ursprung des Liedes, in dem vermutlich das Stabwunder eingeführt wurde, noch ins 15. Jahrhundert gesetzt werden. Aber im 14. Jahrhundert fehlte es noch. Venusberg und Stabwunder entstammen keinesfalls der Tannhäusersage, gehören ihr nicht ursprünglich an, sondern sind spätere Zusätze, poetisch sehr wertvolle Bereicherungen. Beide Vorstellungen bildeten sich in anderem Zusammenhang. So findet sich das Stabwunder in einer schwedischen Necksage (vgl. J. Grimm, Myth.[2] S. 888). Der Priester sagt zum spielenden Neck: „Eh wird dieser Rohrstab, den ich in der Hand halte, grünen und blühen, als du Erlösung erlangst." Trauernd wirft der Neck die Harfe hin und weint. Der Priester aber reitet fort. Bald beginnt sein Stab in Laub und Blüte auszuschlagen. Da kehrt er um, dem Neck das Wunder zu verkünden, der nun die ganze Nacht über frohe Weisen spielt. Aus einer ähnlichen Sage wird das Tannhäuserlied dieses Motiv als wirksames Gottesurteil gegen priesterliche Härte entnommen haben.

Schwieriger ist der Sibyllen- oder Venusberg zu bestimmen, da wir weder die beiden vorausliegenden Grundvorstellungen genau kennen, noch wissen, welcher Berg zuerst in der Sage vorkam. Die fahrenden Schüler erwähnen zwischen 1450 und 1550 häufig den Venusberg, der in Italien liegt, und wo man die schwarze Kunst lerne. Martinus Montanus erzählt in seiner „Gartengesellschaft", einer Schwanksammlung, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts erschien, wie ein Bauer einen fahrenden Schüler fragt, „wie es in fraw Venusberg stünde, ob der Danheuser noch lebte und ob er auch etwas mit der schwartzen kunst kündte". In seiner „Reise gein Jerusalem" 1486 gedenkt Bernhard von Breitenbach des Venusbergs und der Venusgrotte auf Cypern, indem er die Meinung derer, die den Venusberg nach Italien verlegen, bekämpft. Dazu stimmt Fabers oben erwähnter Bericht. Das ist wohl gelehrte Ansicht derer, die vom cyprischen Aphroditedienst wissen und daher die Liebesgöttin dorthin verpflanzten. Der Sibyllenberg liegt bei Nursia. Daß die Sage von der Elbin, die den Ritter zu sich in den Berg lockt,

der Sage von Tannhäuser und Venus zugrunde liegt, ist kaum zu bezweifeln. Sie begegnet im deutschen Märchen und Lied und in den bretonischen Feensagen der Ritterromane. Eine solche Erzählung muß auf Tannhäuser übertragen worden sein. Die Fee gewährte dem Ritter alle erdenklichen Wonnen. Frau Welt nahm vielleicht schon im 13. Jahrhundert die Züge der verführerischen Fee an, die Tannhäuser in ihr Reich verlockte. Und diese allgemeine Sage ward im 14. und 15. Jahrhundert, wohl im Kreise der fahrenden Schüler, mit dem Sibyllen- und Venusberg verknüpft. Das Tannhäuserlied unterläßt jede nähere örtliche Bezeichnung des Venusberges, meint jedoch gewiß den italienischen oder cyprischen. Die deutschen Venusberge sind alle erst viel späteren Ursprungs. J. Grimm (Mythologie[2] S. 424 und 887) glaubt, Frau Venus sei im 15. Jahrhundert an Stelle einer unterirdischen Elbenkönigin oder einer Göttin wie Frau Holda getreten. „Der Berg (nach einigen der Horselberg bei Eisenach) ist Frau Hollen Hofhaltung." So verlegte die Sagenforschung im 19. Jahrhundert den Venusberg nach Thüringen.

Im 17. Jahrhundert erscheint das Tannhäuserlied noch in fliegenden Drucken (1612 und 1647). Heinrich Kornmann nahm es in sein Buch über den Venusberg (Frankfurt 1610) auf; Prätorius wiederholte diesen Text in „Blocksbergs Verrichtung" (Leipzig 1668). Melchior Goldast beschäftigte sich in seinem Buch Paraeneticorum veterum pars I, 1604 mit der Tannhäusersage und erklärte den Venusberg als ein zweideutiges Vergnügungslokal und das Lied als ein kaiserliches Parteilied gegen den Papst. Dann verschwand das Lied aus der Literatur bis auf Vulpius (Bibliothek des Romantisch-Wunderbaren 1805, I) und des Knaben Wunderhorn (1806).

Aber das Lied des 16. Jahrhunderts war doch nicht untergegangen. In entlegenen Bergtälern, in der Schweiz, Tirol und Oberösterreich erhielt es sich in mündlicher Überlieferung, wenn auch arg zersungen und umgebildet, bis ins 19. Jahrhundert. Als man diese merkwürdigen Überbleibsel entdeckte und aufschrieb, hatten die Romantiker längst den Text des 16. Jahrhunderts wieder aufgefunden und in die Volksliedersammlungen eingeführt; zugleich hatte die neuere Dichtung den Stoff aufgegriffen und machtvoll weitergebildet. Wir können das Tannhäuserlied im 19. Jahrhundert in zwei Hauptströmungen verfolgen, in der volkstümlichen Überlieferung und in kunstmäßigen Umdichtungen.

In den Schweizer Texten bemerkt man mannigfache Abweichungen vom alten Lied. So geht Tannhäuser in den Wald und findet Elbinnen beim Tanz. Erst später wird der Berg erwähnt. Frau Vrene (Verena) ist im Schweizer Volksglauben für Venus eingetreten. Im Traum

unter ihrem Feigenbaum wird Tannhäuser von Reue erfaßt. Mit bloßen Füßen wandert er nach Rom. Vor Christi Kreuzaltar betet er mit ausgebreiteten Armen. Vor dem Tor draußen begegnet ihm die heilige Jungfrau, der er nur einen Scheidegruß bietet, um wieder in Frau Vrenen Berg einzugehen.

Sprunghafter, aber im einzelnen sehr altertümlich ist die Sankt Galler Fassung. Tannhäuser geht auf der Frau Vrenen Berg zu den drei schönen Jungfrauen; die sind die Woche hindurch schön und glänzend anzusehen, aber am Sonntag Ottern und Schlangen. Vom Pfarrer nach Rom gewiesen, wo ihm aber keine Vergebung seiner Sünden zuteil wird, kehrt er zurück auf den Berg zu den drei schönen Jungfrauen. Dem Stab entsprießen drei Rosen.

Offenbar gehen die Schweizer Lieder auf einen Urtext zurück, der im Anfang viel altertümlicher und ursprünglicher war als die uns bekannte Fassung des 16. Jahrhunderts.

Zur Volkssage gewandelt zeigt sich das Tannhäuserlied in einer Aufzeichnung aus dem Breisgau von 1839: „Oben auf dem Schönberg, wo noch heute Trümmer einer Burg stehen, lebte ein Ritter ein sündhaftes Leben, bis endlich sein Gewissen erwacht. Er will ein neues Leben beginnen, aber kein Priester absolviert ihn. Er pilgert nach Rom, aber nach Anhörung der Beichte verweigert auch der Papst die Absolution. Eher werde der Stab in seiner Hand Rosen tragen — lautet des Papstes Bescheid — als der Ritter von Gott Verzeihung erlangen könne. Trostlos kehrt der Ritter heim. Aber wie er auf seine Burg hinaufreiten will, sieht er seitwärts den Eingang des Venusberges offen. Verzweifelt sprengt er hinein. Aber nach zwei Jahren trägt der Stab des Papstes unerwartet Rosen. Der Papst gedenkt des Ritters und sendet Boten auf seine Burg. Man stellt Nachforschungen an, gräbt im Venusberg und findet da den Ritter tot auf seinem Roß sitzend. Aber den Saal der Frau Venus hat man nicht geschaut." Diese von Schreiber mitgeteilte Volkssage ist wohl nur der Inhalt eines verlorenen Tannhäuserliedes, das, wie die verschiedenen Schweizer Texte zeigen, gerade auf alemannischem Gebiet besonders verbreitet war, dabei aber auch allerlei Wandlungen durchmachte.

In Österreich erhielt das Tannhäuserlied, wohl in den Tagen der Gegenreformation, eine eigenartige Umbildung. Da fällt alles Gewicht auf die Romfahrt, die Szene im Venusberg bleibt ganz weg. Auf einem hohen Berge stirbt Tannhäuser; mit einer blutroten Fahne, auf seine Wunden deutend, kommt Christus ihm entgegen und nimmt den reuigen Sünder in die himmlische Glorie auf. Wie dereinst die Meistersinger, versuchten sich nun auch Schulmeister

am Lied, wie ein steirisches Gedicht „von dem reumütigen Sünder Tannhäuser" beweist.

Die Kunstdichter machten's aber nicht besser. Kaum war das alte Lied durchs Wunderhorn (1806) bekannt geworden, so vernutzte es Helmine von Chezy in ihren Gedichten (1812) zu einer sehr öden Ballade von 26 Strophen. Alle Poesie ist dabei verloren gegangen, obwohl am Inhalt nichts Wesentliches geändert ward. Heines Tannhäuserlegende (1836) ist frech, aber doch witzig und mit einigen fruchtbaren Einfällen und Gedanken bereichert. Er hat damit den Weg gewiesen zu Grisebachs neuem Tannhäuser (zuerst 1869 und 1875). Geibels Tannhäuser (1838) ist dadurch eigenartig, daß er auf Tannhäuser die Sage von dem für eine Nacht ins Elbenreich entrückten Ritter übertrug. Bei Nacht reitet Tannhäuser durch den Wald. Er kommt zu einem prächtigen Schlosse, wo ihm eine schöne Frau den Goldpokal reicht:

„ihm rinnt ein süßes Grauen
seltsam durch Herz und Sinn.
Er leert ihn bis zum Grunde,
da spricht am Tor der Zwerg:
der unsre bist zur Stunde,
dies ist der Venusberg."

Am anderen Morgen liegt Tannhäuser im wilden Wald zwischen Gestrüpp und Gestein. Er ist grau geworden, sein Herz bang und leer. Es ist die Geschichte, die Heine in den „Göttern im Exil" unmittelbar vor dem Tannhäuserlied erzählt.

Heine umgibt sein Tannhäuserlied in den „Göttern im Exil" mit einem Bericht, der darum zu erwähnen ist, weil Wagner daraus einiges entnahm. „Am eigentümlichsten, romantisch wunderbar, klingt im deutschen Volke die Sage von der Göttin Venus, die, als ihre Tempel gebrochen wurden, sich in einen geheimen Berg flüchtete, wo sie mit dem heitersten Luftgesindel, mit schönen Wald- und Wassernymphen, auch manchen berühmten Helden, die plötzlich aus der Welt verschwunden, das abenteuerlichste Freudenleben führt. Schon von weitem, wenn du dem Berge nahest, hörst du das vergnügte Lachen und die süßen Zitherklänge, die sich wie eine unsichtbare Kette um dein Herz schlingen und dich hineinziehen in den Berg. Zum Glück hält unfern des Eingangs der getreue Eckart Wache. Mancher ließ sich noch beizeiten zurückschrecken, mancher dagegen überhörte die Stimme des alten Warners und stürzte blindlings in den Abgrund der verdammten Lust. Eine Weile lang geht's gut. Aber der Mensch ist nicht immer aufgelegt zum Lachen, er wird manchmal

still und ernst und denkt zurück an die Vergangenheit, denn die Vergangenheit ist die eigentliche Heimat seiner Seele, und es erfaßt ihn ein Heimweh nach den Gefühlen, die er einst empfunden hat, und seien es auch Gefühle des Schmerzes." Im Liede ruft Heines Tannhäuser:

„Frau Venus, meine schöne Frau,
von süßem Wein und Küssen
ist meine Seele worden krank;
ich schmachte nach Bitternissen.

Wir haben zu viel gescherzt und gelacht,
ich sehne mich nach Tränen,
und statt mit Rosen möcht' ich mein Haupt
mit spitzigen Dornen krönen."

Die Pilgerfahrterzählung von Wagners Tannhäuser gemahnt an die Strophen:

„Zu Rom, zu Rom, in der heiligen Stadt,
da singt es und klingelt und läutet;
da zieht einher die Prozession,
der Papst in der Mitte schreitet.

Das Volk, es weicht im Kreis zurück,
es schweigen die geistlichen Lieder:
wer ist der Pilger, bleich und wüst?
Vor dem Papste kniet er nieder."

Auch F. von Sallets Tannhäuser (1843) ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Der Ritter kommt in den Zauberberg:

„Er hat sie süß umfangen,
sie duldet Kuß auf Kuß.
Wie alles da erprangen
und rings erklingen muß.

Schau! Schwäne ziehn zur Ferne,
sterbend in Liedestreu,
und tauchen dann als Sterne
empor am Himmel neu.

Und holde Nymphen baden
sich ewig frisch und jung.
Begeisterte Mänaden
in wildem Gliederschwung

Folgen mit Cymbelschlagen
dem Sieger Bacchus keck.
Zwei Pardel ziehn den Wagen,
dem Feigen ist's ein Schreck.

Tannhäuser blickt hernieder,
da wächst ihm Geist und Sinn;
er schmiegt sich an die Glieder
der süßen Königin.

Doch kann er nicht bezwingen
des Glückes Überdrang —
er hört Betglocken klingen
und heisern Mönchsgesang."

Das Stabwunder ist bei Sallet dadurch eigenartig, daß Tannhäusers Pilgerstab damit gemeint ist. Er pflanzt ihn endlich im Venusberg auf, da treibt er Knospen:

Da hat er sich verzweiget
als Baum zum Himmel gar,
und seine Krone neiget
sich übers sel'ge Paar.

Neben den Bearbeitungen des Liedes, die sich, wie das Vorbild, kurz faßten, gibt es auch umfangreiche epische, dramatische und satirische Tannhäuserdichtungen, auf die hier aber nur flüchtig und ohne Anspruch auf Vollständigkeit verwiesen sei.

An der Spitze steht Tiecks Tannenhäuser (zuerst in den Romantischen Dichtungen 1799), worin der treue Eckart aus der deutschen Heldensage, der Rattenfänger von Hameln und der Venusberg wunderlich durcheinander gemischt wurden. Da Tiecks Novelle auf Wagners Drama Einfluß gewann, muß sie nach dieser Seite näher betrachtet werden. Der Tannenhäuser, ein edler Ritter am kaiserlichen Hof, verschwand plötzlich, nachdem sich einige wunderbare Dinge mit ihm zugetragen hatten, und kein Mensch wußte zu sagen, wohin er gekommen sei. Seit der Zeit des getreuen Eckart gab es vom Venusberg eine Sage im Lande, und manche sprachen, daß er dorthin gewandert und also auf ewig verloren sei. Einer von seinen Freunden, Friedrich von Wolfsburg, härmte sich von allen am meisten um ihn. Er stand eines Abends unter dem Tor seiner Burg, als er aus der Ferne einen Pilgrim daherkommen sah. Der fremde Mann war in seltsame Tracht gekleidet, und sein Gang wie seine Gebärden erschienen

dem Ritter wunderlich. Als der Fremde näher kam, erkannte Friedrich seinen Freund, den Tannenhäuser, der ihm sagte, daß er auf einer Wallfahrt nach Rom begriffen sei. Nach langem Drängen Friedrichs erzählte der Tannenhäuser seine Geschichte. „Man hat ein altes Märchen, daß vor vielen Jahrhunderten ein Ritter mit dem Namen des treuen Eckart gelebt habe; man erzählt, wie damals aus einem seltsamen Berg ein Spielmann gekommen sei, dessen wunderbarliche Töne so tiefe Sehnsucht, so wilde Wünsche in den Herzen der Hörenden auferweckt haben, daß sie unwiderstehlich den Klängen nachgerissen worden, um sich in jenem Gebirge zu verlieren. Die Hölle hat damals ihre Pforten den armen Menschen weit aufgetan, und sie mit lieblicher Musik zu sich hereingespielt." Aus Liebeskummer und anderen Bedrängnissen rief der Tannenhäuser, in dem diese Sage seit den Tagen der Kindheit widerklang, in dunkler Nacht zum bösen Feind. „Im Gespräch mit ihm ging der Glaube an jenen wunderbaren Berg von neuem in mir auf, und er lehrte mich ein Lied, das mich von selbst auf die rechte Straße dahin führen würde. Ich machte mich auf den Weg und das Lied, das ich mit lauter Stimme sang, führte mich über wunderbare Einöden fort, und alles übrige in mir und außer mir hatte ich vergessen; es trug mich wie auf großen Flügeln der Sehnsucht nach meiner Heimat. So kam ich in einer Nacht, als der Mond hinter dunkeln Wolken matt hervorschien, vor dem Berge an. Ich setzte mein Lied fort, und eine Riesengestalt stand da und winkte mich mit ihrem Stabe zurück. Ich ging näher. ‚Ich bin der getreue Eckart,' rief die übermenschliche Bildung, ‚ich bin von Gottes Güte hierher zum Wächter gesetzt, um des Menschen bösen Fürwitz zurückzuhalten.' — Ich drang hindurch. Wie in einem unterirdischen Bergwerk war nun mein Weg. Ich vernahm den Klang der verborgen wandernden Gewässer, ich hörte die Geister, die die Erze und Gold und Silber bildeten, um den Menschengeist zu locken, ich fand die tiefen Klänge und Töne hier einzeln und verborgen, aus denen die irdische Musik entsteht. Alsbald vernahm ich Musik, aber eine ganz andere, als bis dahin zu meinem Gehör gedrungen war, meine Geister in mir arbeiteten den Tönen entgegen; ich kam ins Freie, und wunderhelle Farben glänzten mich von allen Seiten an. Das war es, was ich immer gewünscht hatte. Dicht am Herzen fühlte ich die Gegenwart der gesuchten, endlich gefundenen Herrlichkeit, und in mich spielten die Entzückungen mit allen ihren Kräften hinein. So kam mir das Gewimmel der frohen heidnischen Götter entgegen, Frau Venus an ihrer Spitze, alle begrüßten mich; sie sind dorthin gebannt von der Gewalt des Allmächtigen, und ihr Dienst ist von der Erde vertilgt; nun wirken sie in ihrer Heimlichkeit.

Alle Freuden, die die Erde beut, genoß und schmeckte ich hier in ihrer vollsten Blüte, unersättlich war mein Busen und unendlich der Genuß. Die berühmten Schönheiten der alten Welt waren zugegen, was mein Gedanke wünschte, war in meinem Besitz, eine Trunkenheit folgte der anderen, mit jedem Tage schien um mich her die Welt in buntern Farben zu brennen. Ströme des köstlichsten Weines löschten den grimmen Durst, und die holdseligsten Gestalten gaukelten dann in der Luft, ein Gewimmel von nackten Mädchen umgab mich einladend, Düfte schwangen sich bezaubernd um mein Haupt, wie aus dem innersten Herzen der seligsten Natur erklang eine Musik und kühlte mit ihren frischen Wogen der Begierde wilde Lüsternheit; ein Grauen, das so heimlich über die Blumenfelder schlich, erhöhte den entzückenden Rausch. Wie viele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede, in den Blumen brannte der Mädchen und der Lüste Reiz, in den Körpern der Weiber blühte der Zauber der Blumen, die Farben führten hier eine andere Sprache, die Töne sagten neue Worte, die ganze Sinnenwelt war hier in einer Blüte festgebunden, und die Geister drinnen feierten ewig einen brünstigen Triumph.

Doch wie es geschah, kann ich so wenig sagen, wie fassen, daß mich nun in aller Sündenherrlichkeit der Trieb nach der Ruhe, der Wunsch zur alten unschuldigen Erde mit ihren dürftigen Freuden ebenso ergriff, wie mich vormals die Sehnsucht hierher gedrängt hatte. Es zog mich an, wieder jenes Leben zu leben, das die Menschen in aller Bewußtlosigkeit führen, mit Leiden und abwechselnden Freuden; ich war von dem Glanze gesättigt und suchte gern die vorige Heimat wieder. Eine unbegreifliche Gnade des Allmächtigen verschaffte mir die Rückkehr, ich befand mich plötzlich wieder in der Welt, und denke nun meinen sündigen Busen vor den Stuhl unseres allerheiligsten Vaters in Rom auszuschütten, daß er mir vergebe und ich den übrigen Menschen wieder zugezählt werde." Von den übrigen Schicksalen des Tannenhäusers ist hier nur zu erwähnen, daß er nach einigen Monden „bleich und abgezehrt, in zerrissenen Wallfahrtskleidern und barfuß in Friedrichs Gemach trat, in dem dieser noch schlief. Er küßte ihn auf den Mund und sagte dann schnell die Worte: Der heilige Vater will und kann mir nicht vergeben, ich muß in meinen alten Wohnsitz zurück." In Tiecks Novelle sind der Tannenhäuser und Friedrich Nebenbuhler um eine Frau, die Friedrich als Gattin heimführt. Also auch dieses der Tannhäusersage gegenüber neue Motiv tritt zuerst bei Tieck auf.

Bei Tieck geht durch den Venusberg ein wundersames Singen und Klingen. Darin mag der Keim der Venusberg-Musik Wagners

liegen. Besonders seine Erläuterung zum Tannhäuservorspiel erscheint wie ein Nachhall von der Erzählung Tiecks. „Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die verführerischen Zauber des Venusberges, die in nächtlicher Stunde denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes, sinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erscheinung angezogen naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen." Wir haben also bei Tieck und Wagner das Bild des Sängers, dessen Lied mit den Jubelweisen des Venusberges zusammenklingt. Auch Wagners Tannhäuser erblickt in der Entzauberung „ein unbegreiflich hohes Wunder" und ruft aus: „Allmächtiger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder deiner Gnade!" Und den Rompilger, der dem Freunde seine Erlebnisse erzählt, stellte zuerst Tieck vor unser Auge.

Nach dem Erscheinen von Wagners Drama 1845 beginnt allerlei literarisches Unkraut aufzusprießen, mit der Absicht, das Meisterwerk, das einen so dankbaren Stoff aufgenommen hatte, zu überwuchern. Das elende Zeug[1]) ist längst vergessen. Eduard Duller schrieb einen Operntext, den Mangold komponierte (1846). Der Sängerkrieg ist da wieder ausgeschaltet, dafür dem getreuen Eckart und seiner Tochter Innigis eine große Rolle zugewiesen. Auch der Papst tritt auf. Am Schluß erblüht der Stab, Innigis gewinnt Tannhäusers Hand, der Venusberg fällt ein, in der Ferne sieht man Tannhäusers Burg und eine herrliche Gegend. 1850 schrieb R. von Levitschnigg in Wien ein Schauspiel Tannhäuser, das bis 1853 am Theater an der Wien hundertmal aufgeführt wurde. A. Reißmann schrieb „Tannhäuser, ein Mysterium in zwei Akten und acht Szenen" (aufgeführt 1861 in Berlin) und Sturm „Tannhäusers Pilgerfahrt" (Dresden 1852). Zu diesen Dramatikern und Musikern gesellen sich noch die Epiker Karl Siebel (1854) und R. Paul (1855). Wenig erfreulich ist die breite epische Behandlung der Tannhäusersage durch Julius Wolff (1880). Da ist Tannhäuser nicht nur, wie bei Wagner, Heinrich von Ofterdingen, sondern auch der Kürnberger, der vermeintliche Verfasser des Nibelungenliedes. Das Gedicht ist überhaupt eine sehr unzuverlässige mittelhochdeutsche Literaturgeschichte in

[1]) Zu den durch Wagner hervorgerufenen Tannhäuserdichtungen vgl. Glasenapp, Bayreuther Blätter 3, 1880, S. 42 ff.

Reimen. A. Widmann schrieb 1850 einen Zeitroman Tannhäuser, in dem die Sage symbolisierend nach Tieck erzählt wird. Hackländer nannte 1874 einen Roman Tannhäuser. 1876 erschien in Zürich eine Satire: „Pilgerfahrt, ein Spottgedicht von Tannhäuser dem Älteren“. Es ist unmöglich, alle diese poetisch wertlosen Machwerke[1]) hier genauer zu schildern. Ich merke noch an, daß Pierre Louys 1891 nach dem Bayreuther Tannhäuser eine Phantasie „im Venusberg“ über den Eisenacher Hörselberg gab. Nur dem Titel nach kenne ich F. Held, „Tanhusaere recidivus und andere Gestalten“ (Berlin 1894), E. von Adlersfeld-Ballestrem, Tannhäuser und andere Novellen (2. Auflage, Berlin 1905), H. H. Ewers, Der gekreuzigte Tannhäuser (Berlin 1901). Zu Nestroys Tannhäuserparodie, die man jetzt sogar in Reclams Sammlung haben kann, stellt sich H. v. Hohenfels, Tannhäuser oder das Überbrettl auf der Wartburg, eine alte Oper, neu behobelt und aufpoliert im Geiste Wolzogens (Dresden 1904). So versinkt schließlich unser Held in Parodie und Posse.

Im Anhang möchte ich auch noch einiger Tannhäuserbildwerke gedenken, z. B. des bekannten Bildes in der Berliner Nationalgalerie von O. Knille: Venus und Tannhäuser. Fürs Rathaus in Erfurt malte E. Kaempffer eine Bilderreihe aus der Tannhäusersage, für die Wartburg Schwind das bekannte Bild vom Sängerkrieg. Hugo L. Braune gab in einer Mappe zehn Bilder zu Wagners Tannhäuser heraus (1906 erschienen). Hermann Hendrich, dem wir künstlerisch wertvolle Bilder zu Wagners Dramen verdanken, behandelte den Tannhäuser in einer dreifach geteilten Tafel, außerdem das Frühlingslied des Hirtenknaben und die Herbststimmung des Abendsterns, also den landschaftlichen Rahmen von Minnesangs Frühling und Herbst, Leben und Tod, in dem das Drama spielt.

Ehe wir uns zu Wagners Drama wenden, muß noch ein sagenhafter Poet erwähnt werden, der hier mit Tannhäuser verschmolz.

[1]) Reuschel in den Neuen Jahrbüchern VII, 1 (1904) S. 666 erwähnt noch Tannhäusergedichte von Adolf Bube, Karl Gerok, August Schnezler, Lautbrecher, Adolf Franckel (1854), Hermann Lingg, Felix Dahn (1870), Heinrich Stadelmann, A. Stanislas, Philipp Berkes, Ricarda Huch und Hamerlings Venus im Exil 1856 (dazu Westermanns Monatshefte 1897 Band 79 S. 53—62). Alle diese schon im Entstehen verschollenen Erzeugnisse sind ohne Bedeutung für die Geschichte der Sage, für die nur die Romantiker und zwar allein durch Wagners Vermittlung wichtig geworden sind. Nur Grisebachs Tannhäuser fand außerdem noch Verbreitung; aber für die Gestaltung der Sage kommen diese Selbstbekenntnisse eines modernen Tannhäusers gar nicht in Betracht.

Heinrich von Ofterdingen ist ein durchaus mythischer und seinem Leben wie seiner Person nach unbekannter Dichter. Seinen Ursprung nimmt er aus dem Gedicht vom Sängerkrieg auf Wartburg, das uns in einer Fassung um 1260 überkommen ist. Es zerfällt in zwei Teile: Fürstenlob und Rätselstreit, die auf zwei ältere, selbständige Dichtungen aus den dreißiger Jahren zurückzuführen sind. Im Fürstenlob fordert Heinrich von Ofterdingen alle Sänger zum Wettkampf auf Tod und Leben gegen sein Lob des Herzogs von Österreich. Wider ihn streiten Walther von der Vogelweide, der tugendhafte Schreiber, Biterolf, Reimar, Wolfram von Eschenbach, die alle den Landgrafen Hermann, vor dem der Sängerkrieg stattfindet, höher preisen. Heinrich von Ofterdingen unterliegt durch eine List Walthers, wird aber durch die Fürsprache der Landgräfin beschützt und beruft sich auf Klingsor von Ungarland, den Meister aller Sänger. Im zweiten Teil tritt Heinrich ganz in den Hintergrund. Wolfram und Klingsor, also der Dichter des Parzival und ein Geschöpf seiner eigenen Phantasie, streiten gegeneinander in weisen Rätseln und Erzählungen. Schon 1289 ging ein kurzer Auszug des Gedichtes vom Sängerkrieg in die Lebensbeschreibung des Landgrafen Ludwig vom Mönch Dietrich von Apolda über. Im 14. und 15. Jahrhundert erzählten zahlreiche thüringische Chroniken in lateinischer und deutscher Sprache mit mannigfacher Ausschmückung vom Sängerstreit, der 1206 auf der Wartburg stattgefunden haben soll. Die geplanten, nicht zu Stand gekommenen Wartburgspiele vom Sommer 1908 sollten zum Gedächtnis an den Sängerkrieg und die heilige Elisabeth stattfinden.

Aus dem Sängerkrieg folgerten nun die Späteren einen wirklichen Dichter Heinrich von Ofterdingen, dessen Name in den Kreisen der Meistersinger fortlebte und dem allerlei Gedichte, z. B. der Sängerkrieg selbst, der Laurin und durch A. von Spaun 1840 gar das Nibelungenlied zugeschrieben wurde. Die späteren thüringischen Chroniken machten ihn zu einem Bürger von Eisenach und stellten ihn dadurch in Gegensatz zu den ritterlichen Dichtern, die er im Sängerkrieg bestritt.

Heinrich von Ofterdingen erlebte im 19. Jahrhundert noch allerlei Sagenbildung mit und ohne Sängerkrieg. Novalis nannte seinen Dichterroman Heinrich von Ofterdingen; aber vom Sagenhelden des Mittelalters ist darin nichts übergegangen. E. T. A. Hoffmanns Erzählung vom Kampf der Sänger (1819) gewann den Wartburgkrieg aufs neue für die Poesie. Sehr stillos und langweilig ist Fouqués Dichterspiel „Der Sängerkrieg auf der Wartburg" 1828; ebenso der Liederkreis der Gräfin Hahn-Hahn „Kampf auf der Wartburg" 1837. Scheffel brachte in der Frau Aventiure 1863 Lieder aus Heinrichs

von Ofterdingen Zeit. Für Scheffel ist Heinrich von Ofterdingen ein deutscher Dichter, der Verfasser des Nibelungenliedes; daher stehen Ofterdingens Lieder im Gegensatz zu denen der Zeitgenossen, die französischer Mode huldigen. In den Anmerkungen S. 239 äußert Scheffel seine Ansicht über den von Ofterdingen. Endlich machte F. Lienhard 1903 Heinrich von Ofterdingen zum Helden eines Schauspiels, auch hier zum siegreichen Vertreter der Volksdichtung über die höfische Kunstdichtung. Dazu ist manches, besonders die junge Witwe Mechthild aus Hoffmanns Erzählung und die dramatische Steigerung des Sängerkrieges von Wagner übernommen. Aber Lienhard hält Heinrich von aller Verschmelzung mit Tannhäuser fern.

Der Tannhäuser des Wagnerschen Dramas vereinigt zwei Gestalten in sich, den Tannhäuser der Sage und Heinrich von Ofterdingen. Daher nimmt Tannhäuser mit Heinrichs Namen und Rolle auch am Sängerkrieg teil. Angeregt wurde Wagner zu dieser Verschmelzung durch zwei Stellen. Ludwig Bechstein hatte im „Sagenschatz und Sagenkreise des Thüringer Landes" 1835 die Tannhäusersage erzählt und dabei berichtet, Tannhäuser sei auf der Fahrt zum Wartburgkrieg begriffen gewesen; unterwegs habe ihn Frau Venus in den Hörselberg gelockt. 1838 erschien eine sehr verworrene, wissenschaftlich wertlose Schrift von C. T. L. Lucas über den Wartburgkrieg (in den Abhandlungen der Kgl. Deutschen Gesellschaft zu Königsberg). Darin wurde S. 270 ff. der Nachweis versucht, Heinrich von Ofterdingen und der Tannhäuser seien eine und dieselbe Persönlichkeit unter verschiedenen Namen. So unhaltbar diese Meinung ist, in Wagners Vorstellung gewann der Gedanke feste Gestalt. In der Vorbemerkung zur Tannhäuserdichtung sagt er: „Es geht die Sage von einem Ritter und Sänger Tannhäuser, mythisch und selbst späteren Ansichten nach völlig gleich dem Heinrich von Ofterdingen im Wartburgkrieg." So erwuchs eine neue Sagengestalt, von der bisher kein Dichter etwas gewußt. Die Tannhäusersage wurde in die ritterliche Umwelt des Landgrafenhofes zu Anfang des 13. Jahrhunderts versetzt, Tannhäuser ein Zeitgenosse Walthers und Wolframs. Und nun hub die Sage nach allen Seiten hin neu zu blühen an. Für Tannhäusers Leben außerhalb des Venusberges und Roms waren neue fruchtbare Beziehungen gewonnen.

Da Richard Wagner den Sängerkrieg vornehmlich in E. T. A. Hoffmanns Erzählung kennen lernte, muß dieser Bericht etwas eingehender erörtert werden. Hoffmann gab 1819 in der Urania von Brockhaus „den Kampf der Sänger, einer alten Chronik nacherzählt" heraus, der im selben Jahre in den Serapionsbrüdern, den gesam-

melten Märchen und Erzählungen Hoffmanns, wiederholt wurde. Er folgt dabei dem Bericht vom Sängerkrieg, wie ihn J. C. Wagenseil in seinem Buch über die Meistersinger 1697 darbietet, schmückt aber die Erzählung mit völlig neuen Erfindungen und Zusätzen aus. Ich hebe die für Wagner wichtigen Stellen im folgenden heraus: In einem Traum sieht der Erzähler zunächst die Gestalten seiner Dichtung; mitten im Walde stößt er auf einen Jagdzug, lustiges Hörnergetön erschallt, der Landgraf und die Sänger, reich gekleidet, Pagen und Diener, Jäger mit Jagdspießen und Hörnern ziehen vorüber. Es ist die Schlußszene des ersten Aufzuges bei Wagner. Dabei ist auch eine Frau, eine junge schöne Wittib Mathilde von Falkenstein. Nebelhaft taucht schon hier das Bild des Sängerstreites empor. Mathilde will bereits Wolfram den Kranz reichen, da springt Heinrich von seinem Sitze und singt wundersame fremde Weisen, bis die Harfe ihm zerreißt. „Schwarze Nebel legten sich über Wald und Wiesenplan und hüllten alles in finstere Nacht. Da stieg ein in milchweißem Lichte herrlich funkelnder Stern[1]) empor aus der Tiefe und wanderte daher auf der Himmelsbahn, und ihm nach zogen die Meister auf glänzenden Wolken, singend und ihr Saitenspiel rührend. Ein flimmerndes Leuchten zitterte durch die Flur, die Stimmen des Waldes erwachten aus dumpfer Betäubung und erhoben sich und tönten lieblich hinein in die Gesänge der Meister.“ — Die Meistersänger auf der Wartburg lebten wie Priester einer Kirche in frommer Liebe und Eintracht beisammen: „Die verschiedensten Weisen der Meister tönten harmonisch ineinander und schienen Strahlen eines Liebessternes.“ Heinrich war in seinem Ruhme durch Wolframs Ankunft auf der Wartburg zwar etwas in Schatten gestellt worden, aber dennoch hing er in rechter inniger Liebe an Wolfram, der diese aus tiefstem Grunde seines Herzens erwiderte. Heinrichs Wesen ward aber bald unruhig, düster und zerrissen, ja er wurde endlich ganz krank; aber Wolfram entdeckte er sich: es war die Liebe zu Mathilde, die ihm als einem Bürger ja unerreichbar war. „Ein unbekanntes Glück, des Himmels höchste Wonne stand hoch über mir, wie ein golden funkelnder Stern — es war mir, als schwämme ich im weiten Himmelsraum daher auf dunklen Wolken. Da fuhr ein funkelnder Blitz durch die Finsternis und ich schrie laut auf: Mathilde! — ich erschrak darüber, denn ich glaubte, daß Flur und Wald, daß alle Berge, alle Klüfte den süßen Namen widertönen[2]), daß tausend Stimmen es ihr selbst

[1]) Vgl. bei Wagner Wolframs Worte: „Da blick ich auf zu einem nur der Sterne“ und das Lied an den Abendstern.

[2]) Vgl. Tannhäuser: „Elisabeth! — O Macht des Himmels, rufst du den süßen Namen mir!“

sagen würden, wie unaussprechlich bis zum Tode ich sie liebe." Und Heinrich wollte die Gegend für immer verlassen. Als er wieder genesen, da machte er manchen Gang in den frühlingsduftenden Wald, die Wartburg und Mathilde aber beschloß er für immer zu meiden. Denn sie war Wolfram geneigt, der die Sangeskunst besser zu üben verstand als alle Meister. Einmal begegnete dem einsamen Wanderer eine geheimnisvolle Gestalt; der Fremde riet ihm, er solle nach Siebenbürgen zum Meister Klingsor ziehen; da werde er der Kunst mächtig werden und alle besiegen.

„Von der Gräfin Mathilde. Gewiß, vielgeliebter Leser! befandest du dich einmal in einem Kreise, der, von holden Frauen, sinnvollen Männern gebildet, ein schöner, von den verschiedensten, in Duft und Farbenglanz miteinander wetteifernden Blumen geflochtener Kranz zu nennen[1]). Aber wie der süße Wohllaut der Musik über alles hinhauchend in jeder Brust die Freude weckt und das Entzücken, so war es auch die Holdseligkeit einer hochherrlichen Frau, die über alle hinstrahlte und die anmutige Harmonie schuf, in der sich alles bewegte." „So sehr die Königin sich mit frommem kindlichen Wesen mühen mochte, ihre Huld jedem zuzuteilen in gleichem Maße, doch gewahrte man, wie ihr Himmelsblick länger ruhte auf jenem Jüngling, der schweigend ihr gegenüber stand, und dessen vor süßer Rührung in Tränen glänzende Augen die Seligkeit der Liebe verkündeten, die ihm aufgegangen." Alle freuten sich über Wolframs Glück; Heinrichs unglückliches Geheimnis war der erste finstere Schatten, der darauf fiel. Heinrich aber war verschwunden, und obwohl tief betrauert, wich sein Bild im Verlaufe eines Jahres immer mehr und endlich in weite Ferne. Der Frühling war wiedergekommen; auf einem anmutigen Platze im Burggarten waren die Meister versammelt, um sein Blühen mit freudigen Liedern zu begrüßen. Der Landgraf und Mathilde hatten sich niedergelassen, eben wollte Wolfram von Eschenbach ein Lied beginnen, als ein junger Mann, die Laute in der Hand, hinter den Bäumen hervortrat. Mit freudigem Schreck er-

---

[1]) Vgl. Wolfram:

> Blick ich umher in diesem edlen Kreise,
> welch hoher Anblick macht mein Herz erglühn!
> So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise,
> ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün;
> und hold und tugendsam erblick ich Frauen,
> lieblicher Blüten düftereichsten Kranz.
> — — — — — —
> Da blick ich auf zu einem nur der Sterne,
> der an dem Himmel, der mich blendet, steht.

kannten alle den Heinrich. Der nahte sich dem Landgrafen, und dann der Gräfin Mathilde, vor der er sich ehrfurchtsvoll neigte. Wiederum war er in der Meister Kreis aufgenommen. Nun begann das Singen. „Während die anderen sangen, sah er in die Wolken[1]), schob sich auf dem Sitze hin und her, zählte an den Fingern, gähnte, kurz, bezeugte auf alle mögliche Weise Unmut und Langeweile." Wolfram sang ein Lied zum Lobe des Landgrafen. „Heinrich von Ofterdingen runzelte die Stirn und nahm, sich von Wolfram abwendend, die Laute, auf ihr einige wunderbare Akkorde anschlagend. Er stellte sich in die Mitte des Kreises und begann ein Lied, dessen Weise so ganz anders als alles, was die anderen gesungen, so unerhört war, daß alle in die größte Verwunderung, ja zuletzt in das höchste Erstaunen gerieten. — — — Er rief die Gestirne an, und indem seine Lautentöne leiser lispelten, glaubte man, der Sphären klingenden Reigen zu vernehmen. Nun rauschten die Akkorde stärker, und glühende Düfte wehten daher, und Bilder üppigen Liebesglücks flammten in dem aufgegangenen Eden aller Lust. Jeder fühlte sein Inneres erbeben in seltsamen Schauern[2]). Als Ofterdingen geendet, war alles in tiefem Schweigen verstummt, aber dann brach der jubelnde Beifall stürmisch hervor. Die Dame Mathilde erhob sich schnell von ihrem Sitz, trat auf Ofterdingen zu und drückte ihm den Kranz auf die Stirne, den sie als Preis des Gesanges in der Hand getragen. — — Nur ein einziger stimmte nicht ein in den begeisterten Beifall der übrigen, und das war der Landgraf." Später sprach Wolfram Worte der höchsten Begeisterung zu Heinrich. Aber doch war auch ihm ein fremdartiger Zauber erdämmert aus Heinrichs Worten. „Eine düstere Ahnung befängt mich, ich denke daran, was dich von der Wartburg forttrieb, und wie du wieder hier erschienen bist. Es kann dir nun manches gelingen — vielleicht geht der schöne Hoffnungsstern, zu dem ich jetzt emporblickte, auf ewig für mich unter — doch Heinrich! — hier! — fasse meine Hand, nie kann irgendein Groll gegen dich in meiner Seele

[1]) Vgl. die szenischen Weisungen: „Tannhäuser verneigt sich stumm gegen den Landgrafen"; „Tannhäuser stürzt ungestüm zu Elisabeths Füßen". Auch bei Wagner heißen die Sänger Tannhäuser von neuem in ihrem Kreise willkommen. Während Wolframs Gesang verliert sich Tannhäuser in Träume.

[2]) Auch Tannhäusers Lieder im Sängerkrieg erregen staunende Verwunderung. Er singt u. a.:

„Zu Gottes Preis in hoch erhab'ne Fernen,
blickt auf zum Himmel, blickt auf zu seinen Sternen:
Anbetung solchen Wundern zollt,
da ihr sie nicht begreifen sollt!"

Raum finden![1]) — Alles Glückes unerachtet, das dich überströmt, findest du dich vielleicht einmal plötzlich an dem Rande eines tiefen bodenlosen Abgrundes, und die Wirbel des Schwindels erfassen dich und du willst regungslos hinabstürzen, dann stehe ich festen Mutes hinter dir und halte dich fest mit starken Armen." Die Meister hatten zwar Heinrichs Lied bewundert, aber später sprachen sie von falschen Weisen, eitlem Prunk und ruchlosem Inhalt. Nur Mathilde hatte sich mit ganzer Seele dem Sänger zugewandt. Mit höhnendem Stolz blickte sie auf die anderen Meister herab, und es kam so weit, daß Heinrich sie selber in der Kunst des Gesanges unterrichten mußte. „Seit dieser Zeit aber war es, als schwände von der berückten Frau alle Anmut und Holdseligkeit. Alles vernachlässigend, was zur Zierde holder Frauen dient, sich alles weiblichen Wesens entschlagend, wurde sie zum unheimlichen Zwitterwesen, von den Frauen gehaßt, von den Männern verlacht." Der Landgraf war wenig froh und sagte zu Heinrich: „Ihr habt durch Eure seltsame, unheimliche Weise den schönen Kreis, den ich hier versammelt, gar häßlich gestört." Da erzählte ihm Ofterdingen, daß er von Klingsor die Meisterschaft gewonnen habe. Da begannen die Meister gegen ihn zu singen, und als Heinrich den Leopold von Österreich höher pries als den Landgrafen Hermann, die Frauen am Hofe mit schnöden Worten angriff und die Schönheit Mathildes allein auf heidnische, ruchlose Art zu preisen fortfuhr, so gerieten die anderen in Zorn und traten in heftigen und schonungslosen Liedern seine Meisterschaft in den Boden. Ja mit dem Schwert in der Hand wollten sie schwere Rache an ihm nehmen[2]). Da rief Heinrich den Landgrafen um Schutz seines Lebens an und bat, er solle die Entscheidung über die Meisterschaft dem berühmtesten Sänger der Zeit, dem Meister Klingsor überlassen. Das wurde zugestanden, und Heinrich verließ die Wartburg. Nach einem Jahre erschien Klingsor in Eisenach und nahm bei einem Bürger Wohnung. Auch Wolfram wohnte in der Stadt bei einem Bürger. Die Meister freuten sich, daß nun der Streit mit Heinrich geschlichtet werden sollte. Wolfram begab sich zu ihm in seine Wohnung, da es ihn drängte, den Vielgerühmten zu begrüßen. Unfreundlich war der Empfang, und Klingsor spottete über Wolframs Kunst. Aber Wolfram begann schöne Weisen zu singen, ein herrlich Lied im güldenen Ton. Und

[1]) Tannhäuser: „Wie sagst du, Wolfram? Bist du denn nicht mein Feind?"

Wolfram: „Nie war ich es, solang' ich fromm dich wähnte."

[2]) „Landgraf, Ritter und Sänger dringen mit gezücktem Schwerte auf Tannhäuser ein."

so sehr Klingsor seinen mächtigen Verstand und seine große Kunst mühte, nie erreichte er die Anmut von Wolframs einfachen Liedern. Da bekannte er sich selber in diesem Wettgesang ohne Zeugen für besiegt. Doch zur Nacht wollte er einen schicken, Nasias geheißen, der solle Wolfram überwinden. — Wolfram befand sich um Mitternacht in seinem Zimmer, erfüllt von allerlei schönen und frommen Dichtergedanken. Da erschien Nasias zum Kampfe. Er begann ein Lied von den sieben Planeten und der himmlischen Sphärenmusik. Dagegen sang Wolfram eine schöne fromme Weise von geistlichen Dingen. „Nun sang Nasias ein Lied von der schönen Helena und von den überschwenglichen Freuden des Venusberges. In der Tat klang das Lied gar verlockend, und es war, als wenn die Flammen, die Nasias um sich sprühte, zu lüsterne Begierde und Liebeslust atmenden Düften würden, in denen die süßen Töne auf und nieder wogten wie gaukelnde Liebesgötter[1]). Aber Wolfram dachte während des Liedes an seine hohe, fromme, reine Liebe. Er sah Mathilde vor sich, wie er sie zum ersten Male im Wartburggarten erschaut, alles rang nach Worten und Tönen in ihm. „Und als Nasias schwieg, begann Wolfram ein Lied, das in den herrlichsten, gewaltigsten Tönen die Himmelsseligkeit der reinen Liebe des frommen Sängers pries."[2]) Da verschwand Nasias mit großem Ärger.

Klingsor hatte in derselben Nacht in den Sternen gelesen, daß dem Ungarnkönig ein Töchterlein geboren sei, das Elisabeth heißen und ob seiner Tugend und Frömmigkeit heiliggesprochen werden sollte. „Und die heilige Elisabeth ist erkoren zum Weibe Ludwigs, des Sohnes des Landgrafen Hermann." Der Landgraf beschloß, sofort durch eine Gesandtschaft an den König von Ungarn für seinen elfjährigen Sohn Ludwig um die neugeborene Prinzessin werben zu lassen. Dann verließ Klingsor die Wartburg und lehnte es ab, als Schiedsrichter zwischen Heinrich und den Meistern dem Wettstreite beizuwohnen. Der verhängnisvolle Tag kam heran. Zwei edle Herren hatte der Landgraf als Richter bestimmt. Mitten im Kreise standen zwei Sitze für die kämpfenden Sänger, hinter denselben war ein Schafott errichtet, bei dem Stempel, der Eisenacher Scharfrichter,

---

[1]) „Tannhäusers trotzige Miene nimmt den Ausdruck der Entzückung an, mit welchem er in die Luft vor sich hinstarrt; ein leises Zittern der Hand, die bewußtlos nach den Saiten der Harfe sucht, ein unheimliches Lächeln des Mundes zeigt an, daß ein fremder Zauber sich seiner bemächtigt."

[2]) Wolfram: „Dir, hohe Liebe, töne
begeistert mein Gesang,
die mir in Engels Schöne
tief in die Seele drang!"

stand, denn der Besiegte verfiel ihm sofort. Heinrich von Ofterdingen erschien, bereit mit dem Meister zu singen, der ihm gegenübergestellt werde. „Darauf trat der Marschall vor die Meister hin mit einem silbernen Gefäß, aus dem jeder ein Los ziehen mußte.[1]) Sowie Wolfram von Eschinbach sein Los entwickelte, fand er das Zeichen des Meisters, der zum Kampf bestimmt sein sollte." Er saß Ofterdingen gegenüber und sah des Freundes Züge, aber aus dem leichenblassen Gesicht funkelten unheimlich glühende Augen ihn an, er mußte an Nasias denken. Heinrich begann seine Lieder, und Wolfram wollte sich beinahe entsetzen, als er dasselbe vernahm, was Nasias in jener verhängnisvollen Nacht gesungen. Doch faßte er seinen Mut zusammen und antwortete in einem hochherrlichen Liede, daß der Jubel des Volkes emportönte und ihm schon den Preis zuerkennen wollte. Doch Heinrich sang weiter die wunderlichsten Weisen. Wolfram fühlte sich auf fremdem Gebiete. Da schritt plötzlich Mathilde in den Kreis in aller Anmut und Holdseligkeit, wie zu jener Zeit, als er sie zum ersten Male in dem Garten auf der Wartburg sah. Sie warf den seelenvollsten Blick inniger Liebe auf Wolfram. Da schwang sich die Lust des Himmels, das glühendste Entzücken jubelnd empor in demselben Liede, womit er in jener Nacht den Bösen bezwungen. Trompeten ertönten; der Marschall nahm den Kranz aus den Händen des Landgrafen, um ihn dem Sänger zu bringen. Stempel rüstete sich, sein Amt zu vollbringen, aber die Schergen, die den Besiegten fassen wollten, griffen in eine schwarze Rauchwolke, die sich brausend und zischend erhob und schnell in den Lüften verdampfte. Zur selben Stunde sprengte eine Gestalt, beinahe anzusehen wie Meister Klingsor, auf einem schwarzen schnaubenden Rosse durch die Burgpforten davon. — Auf blumiger Rasenbank erwartete Mathilde den geliebten Wolfram; der böse Zauber, der sie befangen hielt, war gebrochen. Von Heinrich empfing aber Wolfram in derselben Nacht einen Brief, in dem er ihm sagte, jetzt sei er wirklich vom Abgrunde zurückgerissen durch seine Freundschaft und neu dem Leben wiedergegeben. „Vergiß, was ich im Wahnsinn tat. Grüße die Meister und sage ihnen, wie es jetzt mit mir steht. Lebe wohl, mein innig geliebter Wolfram!" Nachmals hörten die Meister, daß Heinrich am Hofe der österreichischen Fürsten herrliche Lieder singe. So hatte Wolframs Sangeskunst die Geliebte und den Freund vom böslichen Verderben gerettet.

Den Gespensterspuk, den Hoffmann in die Geschichte verwob,

---

[1]) „Vier Edelknaben sammeln in einem goldenen Becher von jedem der Sänger seinen auf ein zusammengerolltes Blättchen gezeichneten Namen." Wolframs Los wird gezogen.

können wir hier ganz beiseite lassen. Nur die Zusätze zur Quelle, die auch Wagner übernahm, beschäftigen uns hier.

Hoffmann fügt der alten Vorlage neu hinzu die Frauengestalt, zu der Wolfram und Heinrich in Liebe entbrennen. Wolfram trägt in der Liebe den Sieg über Heinrich davon. Das unheimliche Wesen, das durch Klingsor und Nasias die Gestalt Heinrichs umwebt, ist durch Hoffmann noch bedeutend gesteigert worden. Heinrich steht ganz und gar im Banne fremden Zaubers. Und gerade hier setzt auch Wagners Neudichtung ein. Den Klingsorzauber vertritt der Liebeszauber, der Venusberg, also Heinrich = Tannhäuser. Unendlich hoch steht die reine jungfräuliche Gestalt der Elisabeth über der jungen Witwe Mathilde. Und die Stellung dieser Frauengestalt im Tannhäuser ist doch wieder viel mehr im Einklang mit der alten Überlieferung als Hoffmanns Mathilde in ihrem wenig festen Wesen und mit ihrer unklaren Neigung zwischen beiden Meistern. Wie Heinrich im mittelhochdeutschen Sängerkrieg unter dem bergenden Mantel der Landgräfin Schutz findet, dieses wundervolle Bild bietet auch der zweite Aufzug des Tannhäuser. Wagner folgt also keineswegs nur Hoffmanns Spuren, sondern behält immer auch seine Quellen im Auge. Hier wie dort schöpft er gleich fruchtbare Anregung zu seiner Dichtung. Hoffmann wiederholt immer wieder den Sängerstreit, der bei ihm in eine ganze Reihe von Kämpfen sich auflöst. Wagner hat alles zu einer einzigen Szene verdichtet, die er auch richtig in den Sängersaal der Wartburg verlegt, nicht im Burggarten spielen läßt.

Die erste Anregung zum Tannhäuser empfing Richard Wagner 1841; im Sommer 1842 entstand der szenische Entwurf „Venusberg". Im Mai 1843 war die Dichtung, im April 1845 die Musik vollendet. Im Oktober 1845 erfolgte die erste Aufführung in Dresden. 1847 erhielt der Tannhäuser durch Umdichtung des Schlusses die Gestalt, die sich über die Bühnen verbreitete. 1860 bekam das Werk in der sogenannten Pariser Bearbeitung seine endgültige Fassung, der gegenüber die früheren Wendungen nur noch geschichtlichen Wert besitzen. Übrigens berühren die musikalisch-dramatisch hochwichtigen Änderungen die äußeren Umrisse der Handlung nur wenig und sind daher im einzelnen hier nicht zu erörtern. Der Schluß nach der ältesten Fassung ist abgedruckt in der Zeitschrift „Musik" (Band IV 1902 S. 1845/6), die zweite und dritte Bearbeitung liegen in den beiden von mir besorgten Textausgaben (Berlin, Fürstner 1901) vor. Die endgültige und ausschließliche Bedeutung der Pariser Bearbeitung, die von der Münchener Bühne seit 1867 angenommen ist, habe ich in einem Aufsatz in der „Musik" (VII 1903) behandelt.

Wagners Quellen sind das Tannhäuserlied und der Sängerkrieg. Nach J. Grimm ward Frau Venus als Frau Holda und ihr Berg als der Hörselberg bei Eisenach angenommen. Zum Venusberg boten Heine und Sallet einzelne Züge. Zum Schauplatz des dritten Aufzuges, zu Tannhäusers Erzählung von der Pilgerfahrt, gab Tiecks Novelle Anregung. Für Elisabeth ist Hoffmanns Erzählung wichtig. Dort ist auch der Schauplatz der zweiten Hälfte des ersten Aufzuges, das Waldtal mit dem Ausblick auf die Wartburg und die Begegnung mit dem landgräflichen Jagdtroß angedeutet. Der Sängersaal des zweiten Aufzuges ist dem mittelhochdeutschen Gedicht gemäß. Im Gespräch zwischen Tannhäuser und Venus („aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen“) und in der Romerzählung klingen Gedanken Heines, im Sängerkrieg Worte und Wendungen Hoffmanns nach. Seinen gelehrten Studien (Bechstein, Lucas) verdankt Wagner die Verschmelzung Tannhäusers mit Heinrich von Ofterdingen.

Der Nachweis dieser Quellen tut der Selbständigkeit des Wagnerschen Dramas keinen Eintrag; im Gegenteil leuchtet um so herrlicher die unvergleichliche Gestaltungskraft des Meisters hervor, der weit verstreute, grundverschiedene Bestandteile zu einem neuen Ganzen von wunderbar schlichter organischer Einheit verband. Die tief ergreifende, tief innerliche Handlung des Tannhäuserdramas verliert sich nicht mehr in romantische Verschwommenheit und bürgerlich-meistersingerliche Umgebung, wie bei Ofterdingen in den Chroniken vom Sängerkrieg, sondern vollzieht sich in der klar erschauten ritterlich-höfischen Umwelt zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Wie Goethes Faust die Sage des 16. Jahrhunderts zur Erlösung führte, wie Gretchens Verklärung Faust zu höheren Sphären hebt, so weicht der höllische Liebeszauber, dem Tannhäuser im Liede unrettbar anheimfällt, vor dem treuen Eckart-Wolfram und vor der Lichtgestalt der Elisabeth:

„dein Engel fleht für dich an Gottes Thron,
er wird erhört: — Heinrich, du bist erlöst!“

Das Tannhäuserlied in verschiedenen Wendungen

I. Hochdeutsche Fassung von 1515.

1. Nun will ich aber heben an
von dem Danhauser singen
und was er wunders hat getan
mit Venus, der edlen minne.

2. Danhauser was ein ritter guͦt,
wann er wolt wunder schawen,
er wolt in fraw Venus berg
zu andren schönen frawen.[1])

3. „Herr Danhauser, ir seind mir lieb,
daran sölt ir gedenken!
ir habt mir ainen aid geschworn:
ir wölt von mir nit wenken.“

4. „Fraw Venus! das enhab ich nit,
ich will das widersprechen;
und redt das iemants mer dann ir
gott helf mirs an im rechen!“

5. „Herr Danhauser, wie redt ir nun?
ir sölt bei mir beleiben;
ich will euch mein gespilen geben
zu ainem stäten weibe.“

6. „Und näm ich nun ein ander weib
ich hab in meinen sinnen:
so muͤst ich in der helle gluͦt,
auch ewiklich verprinnen.“

7. „Ir sagt vil von der helle gluͦt,
habt es doch nie empfunden,
gedenkt an meinen roten mund!
der lacht zu allen stunden.“

8. „Was hilft mich euer roter mund?
er ist mir gar unmäre;
nun gebt mir urlob, frewlin zart,
durch aller frawen ere!“

9. „Danhauser wölt ir urlob han,
ich will euch kainen geben;
nun pleibt hie, edler Danhauser,
und fristen euer leben!“

10. „Mein leben das ist worden krank,
ich mag nit lenger pleiben;

---

[1]) Zwischen 2 und 3 ist eine Strophe ausgefallen, die in den niederdeutschen Drucken erhalten ist:

do ein jar all umme quam,
sine sünden begünden em to leiden:
Venus, eddel frouwe fin,
ich wil wedder van juw scheiden.

nun gebt mir urlob, frewlin zart,
von eurem stolzen leibe!“[1])

11. „Danhauser, nit reden also!
ir tuͦnd euch nit wol besinnen;
so gen wir in ain kemerlein
und spilen der edlen minne!“

12. „Eur minne ist mir worden laid,
ich hab in meinem sinne:
fraw Venus, edle fraw so zart!
ir seind ain teufelinne.“

13. „Herr Danhauser, was redt ir nun
und daß ir mich tuͦnd schelten?
und sölt ir lenger hier innen sein,
ir muͤstens ser entgelten.“

14. „Frau Venus! das enwill ich nit,
ich mag nit lenger pleiben.
Maria muͦter, raine maid,
nun hilf mir von den weiben!“

15. „Danhauser, ir sölt urlob han,
mein lob das sölt ir preisen,
und wa ir in dem land umb fart,
nemt urlob von dem greisen!“

16. Do schied er widrumb auß dem berg
in jamer und in rewen:
„ich will gen Rom wol in die statt
auf aines bapstes trewen.

17. Nun far ich frölich auf die ban,
gott well mein immer walten!
zu ainem bapst der haist Urban,
ob er mich möcht behalten. —

18. Ach bapst, lieber herre mein!
ich klag euch hie mein sünde,
die ich mein tag begangen hab
als ich euch will verkünden.

19. Ich bin gewesen auch ain jar
bei Venus einer frawen,
nun wölt ich beicht und buͦß empfahn,
ob ich möcht gott anschawen.“

---

[1]) Die niederdeutsche Fassung lautet:
na bicht und rüwe steit min vorlank
und in bote min levent driven.

20. Der bapst het ain steblin in seiner hand
und das was also durre:
„als wenig das steblin gronen mag[1]),
kumstu zu gottes hulde."

21. „Und sölt ich leben nun ain jar,
ain jar auf diser erden,
so wölt ich beicht und buᵒß empfahn
und gottes trost erwerben."

22. Da zoch er widrumb auß der statt
in jamer und in laide:
„Maria muᵒter, raine maid!
ich muᵒß mich von dir schaiden.[2])

23. Er zoch nun widrumb in den berg
und ewiklich on ende:
„ich will zu meiner frawen zart,
wa mich gott will hin senden."

24. „Saind gottwillkomen, Danhauser!
ich hab eur lang emboren;
seind willkom, mein lieber herr,
zu ainem buᵒlen außerkoren!"[3])

25. Es stond biß an den dritten tag,
der stab fieng an zu gronen,[4])

---

[1]) Die niederländische Fassung lautet:

die paus nam enen droghen stoc
ende stac hem in die aerde beneven:
„wanneer desen stoc rosen draecht,
dan syn uw sonden vergheven."

[2]) Nach 22 steht in der niederdeutschen Fassung noch folgende Strophe:

do he quam all vor den berch,
he sach sick wide umme:
got gesegen di, sünne unde maen,
darto mine leven fründe.

[3]) Die niederländische Fassung fügt einige Strophen, die Tannhäusers Empfang im Venusberg schildern, bei:

Si sette hem enen stoel,
daer in so ghinc hi sitten,
si haelden hem enen vergulden nap
ende wilde Danielken schinken.
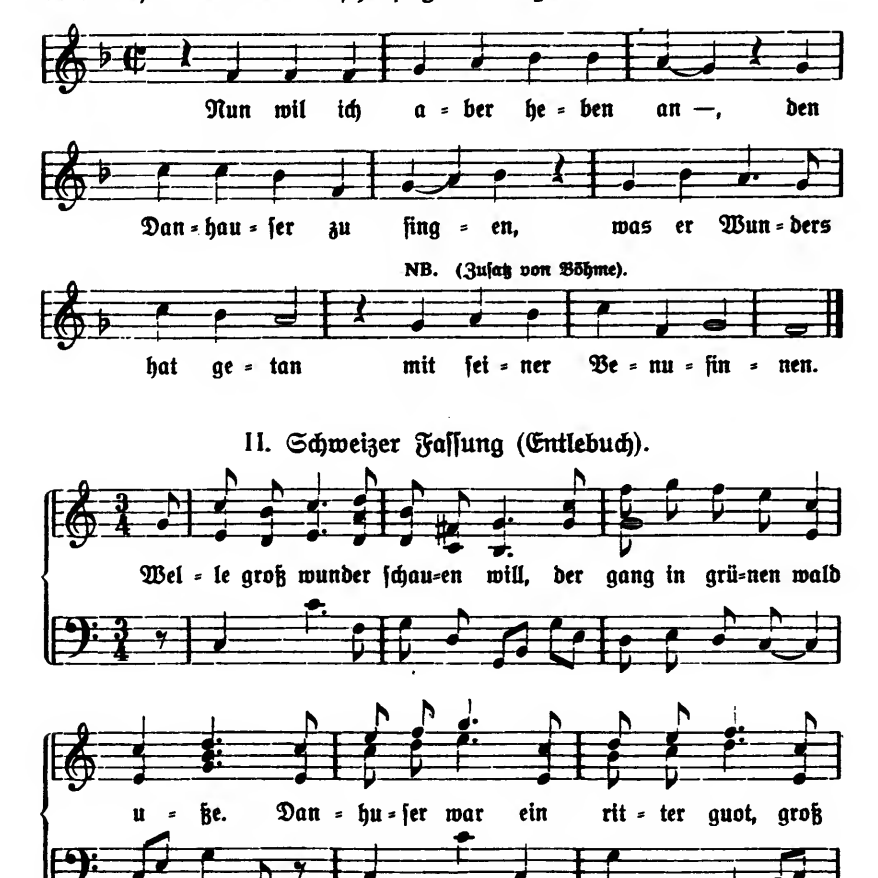
[4]) Niederdeutsche Fassung:
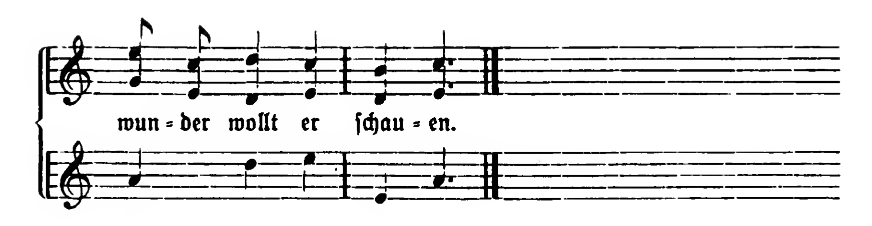
do it quam an den drüdden dag,
de staff begünde to grönen,
er dat to der vesper quam,
de staff droech lof und blomen.

der bapst schickt auß in alle land:
wa Danhauser hin wär komen?

26. Do was er widrumb in den berg
und het sein lieb erkoren,
des muͦß der vierde bapst Urban
auch ewig sein verloren.

Die Singweise des Liedes aus dem 16. Jahrhundert ist erhalten und von Böhme im altdeutschen Liederbuch S. 82 veröffentlicht. In der heutigen Notenschrift, die ich Herrn Prof. Dr. Thierfelder verdanke, lautet die Strophe folgendermaßen:





2. Wann er in grüenen wald uße kam,
   zuo denen schönen jungfrauen,
   sie fiengen an ein langen tanz,
   ain jahr war inen ain stunde.

3. „Danhuser, lieber Danhuser mein,
   weit ier bei uns verbleiben?
   ich will euch die jüngste tochter gä
   zuo ainem eliche weibe.“

4. „Die jüngste tochter die will ich nit,
   sie treit den teufel in ire,
   ich gsehs an ire brun augen an,
   wie er in ire tuot brinnen.“ —

5. „Danhuser, lieber Danhuser mein,
   du sollest uns nit schelten,
   wann du kommst in diesen berg,
   so muoßt du es etgelten.“ —

6. Frau Vrene hat ain feigenbaum,
   er leit sich drunter zu schlafen,
   es kam im für in seinem traum,
   von sünden sol er laßen.

7. Danhuser stuond uff und gieng davon,
   er wolt ge Rom ge bichten;
   wann er ge Rom wol innen käm,
   war er mit blutten füeßen.

8. Wann er ge Rom wol innen käm,
   war er mit blutten füeßen,
   er fiel auch nieder uff seini knie,
   seini sünden wollt er abbüeßen.

9. Der papst treit ain stab in seiner hand,
   vor dürri thät er spalten:
   „so wenig werden dir dein sünden nachglan,
   so wenig daß diser stab gruonet.“

10. Er kneuet für das kreuzaltar
mit ausgespannten armen:
„ich bittes dich, herr Jesus Christ!
du wellist meiner erbarmen!“

11. Danhuser gieng zur kirchen uß
mit seim verzagten herzen:
„Gott ist mir allezeit gnädig gsi:
jetzt muoß ich vonem laßen.“

12. Wann er fürs tor hinuße käm,
begegnet im üsi liebe Frauen:
„behüet dich Gott, du reini magd!
dich darf ich nimmer anschauen!“

13. Es gieng ummen eben dritthalben tag,
der stab fieng an zu gruonen;
der papst schickt uß in alli land,
er ließ Danhuser suochen.

14. Danhuser ist iez nimmen hie,
Danhuser ist verfaren,
Danhuser ist in Frau Vrenen berg,
wollt Gottes gnad erwarten.

15. Drum sol kain papst, kain kardinal
kein sünder nie verdammen:
der sünder mag sein so groß er will,
kann Gottes gnad erlangen.

III. Schweizer Fassung (St. Gallen).

1) Danuser war ein wundrige Knab,
grauß Wunder gôt er go schaue;
er gôt wol uf der Frau Vrenes Berg
zu dene drî schône Jungfraue.

2) Er schaut zu einem Fensterli î,
grauß Wunder kann er da schaue;
drum gôt er zu dem Frau-Vrenesberg,
zu dene drî schône Jungfraue.

3) Die sind die ganze Wuche gar schô
mit Gold und mit Side behange,
händ Halsschmeid a und Maiekrô:
am Suntig sind s' Otre und Schlange.

4) Jetzt tritt es bald in's siebente Jahr —
so brichtet die alte Märe —

daß er ein graußer Sünder war,
sin Seel verdammet wäre.

5) Und wie des Morgeds Tag es war,
Danuser wollte gan bichte,
er wollte wol gehen für den Pfarr,
wollt sini Sünde verrichte.

6) Der nam die Sünde ihm aber nid ab
Und sagt, zum Papst müeß er wandre.
Da kehrt er sinen Pilgerstab
nach Rom, wie viele Andre.

7) Der Papst der nahm den Stab in die Hand,
vor Dürre wollt er spalte:
„so wenig das Stäbli noch Läubli tragt,
so wenig kannst Gnad du erhalte."

8) „Wenn i kei Gnad erhalte mag,
so geh i uf Frau Vrenes Berg hi
und schlafe bis an jüngste Tag,
bis Gott selber thuet wecke mi."

9) Do währet es nid gar dritthalb Tag,
das Stäbli fangt a zu gruene,
trait drî rothe Röseli z'Tag,
drî wunderschöni Blueme.

10) Der Papst schickt us i Land und Berg,
si könne Danuser nid finde;
er lît wol uf der Frau Vrenes Berg
bi dene drî schöne Chinde.

11) Es währet nid gar e halbes Jahr,
der Papst der war gestorbe;
ietz ist er verdammet i Ewigkeit,
mueß ewig sî verdorbe.

12) Drum soll kei Bischof, kei Papst nid mehr
kei arme Sünder verdamme;
groß Gwalt die git nu Straf, nid Ehr.
In nomen Domini, Ame.

In der aargauischen Wendung lauten die Strophen 1—5 also:

1) Tannhäuser war ein junges Bluet;
der wott groß Wunder g'schaue;
er ging wol auf Frau Vrenelis Berg
zu selbige schöne Jungfraue.

2) Wo er auf Frau Vrenelis Berg ist cho,
do chlopft er an a d' Pforte:
„Frau Vrene, wend er mi inni lo?
will halte eue Orde."

3) „Tannhäuser, i will d'r mi G'spile ge
zu-m-ene ehliche wibe."
„Diner G'spilinne begehr ich nit,
min Lebe ist mer z'liebe.

4) Diner G'spilinne darf ich nüt,
es ist mir gar hoch verbote;
si ist ob 'em Gürtel Milch und Bluet
und drunter wie Schlangen und Chrote."

5) Tannhäuser saß am Feigenbaum,
darunter er war entschlafe;
es chunt em für i sinem Traum,
er müeß uf Rom wallfahrte.

Zum Schluß ist gar die Sage vom schlafenden Kaiser auf Tannhäuser übertragen:

14) Tannhäuser sitzt am steinige Tisch,
der Bart wachst im drum umme;
und wenn er drü Mal ummen isch,
so wird der jüngst Tag bald chume.

IV. Oberösterreichische Fassung.

1. Es war ein Sünder gegangen
wol hin in die Romstadt,
Dannhauser war sein Name,
beim Papsten sucht er Gnad.

2. Die Gnad thät er erlangen,
dass er zum Papsten kam,
er bitt um den päpstlichen Segen,
er nahm sich seiner an.

3. Dannhauser fangt an zum Beichten
von der Jugend bis dorthin,
er het drei schwere Sünden,
die wurden ihm nie verziehn.

4. Der Papst war voll Ergrimmen,
schaut diesen Sünder an:
„Geh hin, du bist verloren,
kein Mensch dir helfen kann."

5. Der Papst, der nahm das Stabelein,
steckt's tief in d'Erd hinein[1]),
Dannhauser thut fortgehen
und liess die Romstadt sein.

6. Dannhauser thut nicht verzweifeln,
er hoffet noch Pardon,
er het viel Reu und Leiden,
er sich selbst noch trösten kann.

7. „Helfet's mir meine Sünden bereuen,
alle Berg und tiefe Thal,
helfet's mir meine Sünden bereuen,
die ich begangen hab!"

8. Es steht kaum an drei Täge,
das Stabelein war schon grün,
es prangt mit rothen Rosen
und andern Blümlein schön.

9. Der Papst war voller Wunder,
fragt diesem Sünder nach,
er kann ihn nicht erfragen,
kein Mensch ihn gesehen hat.

10. Der Papst aus grossem Schrocken:
„wie kann er selig sein?"
Kam ihm die Stimm vom Himmel,
Sanct Petrus war dabei.

11. Dannhauser ist gestorben
auf einem hohen Berg,
wo er zu der himmlischen Glori,
wo er in Himmel eingeht.

12. Christus ging ihm selbst entgegen
mit einem rothen Fahn,
zeigt ihm sein rechte Wunden:
„O Sünder, du bist mein!

13. Von wegen deiner einzign Red
kannst geniessen meine Lieb,

---

[1]) Der andre Text in der Zeitschrift für deutsches Altertum 35, 439 ist hier ursprünglicher:

der Babst nimt ein dirsch stabelein
und steckts in d' erd hinein:
so wenig das stabelein grin wird wern,
so wenig du selig wirst.

durch deine Bueß und Zährn,
dein grosse Reu zu mir!"

V. Tiroler Fassung.

1) Es wollt ein Sünder gehen
wol ein durch die Rome Stadt.
Balthauser war sein Name,
den er vom Papst erhalten hat.

2) Der Sünder wollt zwar beichten:
vor sieben Jahr allhie
hat er begangen ein schwere Sünde
und verziehn wird sie ihm nie.

3) Der Papst, der nahm ein Zweiglein,
das Zweiglein, das war dürr:
so wenig wirst du selig,
so wenig als das Zweiglein grünt.

4) Das stand ein kurzes Zeitlein an:
da wurd das Zweiglein grün.
Es traget schöne Röselein
und andre Blümlein mehr.

5) Der Papst, der macht sich auf
und eilt dem Sünder nach:
es wollt ihn niemand wissen
und niemand gesehen han.

VI. Steirische Fassung.

„Von dem reumütigen Sünder Tannhäuser."

1) Einst war in unsern Landen
ein Mann, der wie bekannt
umstrickt von Sündenbanden
Tannhäuser ward genannt.

2) Dem fiel aus Himmelshöhen
ein Lichtstrahl in sein Herz,
der wies ihm sein Vergehen
und weckt der Reue Schmerz.

3) Da ist er hingezogen
nach Rom der heiligen Stadt,
die Reu hat ihn bewogen,
daß er nun Buße tat.

5) Es beichtete der Arme
drei Sünden gross und schwer,
die konnt der heilge Vater
verzeihen nimmermehr.

6) Derselbe nahm zum Zeichen
der Schuld, die ihn beschwert,
ein dürres morsches Stäbchen,
das pflanzt er in die Erd,

7) Und sprach: wenn frisches Leben
erwacht in diesem Stab,
dann kann ich dir erst geben,
was ich verweigert hab.

8) Tannhäuser zog voll Schmerzen
hinweg aus jener Stadt
und nahm sich wol zu Herzen
die Strafe seiner Tat.

10) An einem schönen Abend
schlief müd er einstens ein
und sah im Traum ein Bildnis
vor seinem Blick erstehen.

11) Es schlossen sich die Pforten
des Himmelreiches auf,
und liebreich mit den Worten:
„O Büsser, mach dich auf.

12) Empfange die Belohnung,
bist nun von Sünden rein!"
rief Jesus ihn zur Wohnung
der Seligen hinein.

13) In seiner heilgen Rechten
trug er die Siegesfahn
und freute sich der Seele,
die wieder er gewann.

15) Doch sieh, da grünte mächtig
in Rom, der heilgen Stadt,
das dürre Reislein prächtig,
geschmückt mit Blüt und Blatt.

16) Des Papstes Boten gingen
von Land zu Land geschwind,
dem Tannhäuser zu bringen
Verzeihung seiner Sünd.

17) Doch suchten sie vergebens,
Tannhäuser war nicht mehr,
er war längst müd des Lebens,
drum rief ihn Gott der Herr.

Bibliographische Anmerkungen

Tannhäuser.

v. d. Hagen, Minnesinger II 81—97; III, 48 Abdruck der Gedichte: IV, 421—434 über sein Leben.

A. Oehlke, Zu Tannhäusers Leben und Dichten, Königsberg 1890.

R. M. Meyer, Deutsche Charaktere 1897 S. 60 ff.

R. M. Meyer, Allgemeine deutsche Biographie 37, 1894 S. 385 ff.

E. Bernhardt, Vom Tannhäuser und Sängerkrieg auf der Wartburg, in den Jahrbüchern der Akademie zu Erfurt, Neue Folge, Band 26 S. 89—112.

Die gesamte ältere Tannhäuserliteratur verzeichnet vollständig Oehlke a. a. O.

Tannhäusersage.

Uhland, Schriften IV (1869) S. 259—286.

J. G. Th. Grässe, Die Sage vom Ritter Tannhäuser, Leipzig 1846 und 1861.

J. Nover, Die Tannhäusersage und ihre poetische Gestalt, Hamburg 1897.

Söderhjelm, Antoine de la Sale et la légende de Tannhäuser, in den Mémoirs de la société néo-philologique à Helsingfors 2, 1897, 101 ff.

F. Kluge und G. Baist, Der Venusberg, in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 23. und 24. März 1898.

Erich Schmidt, Charakteristiken II 1901 S. 24 ff.

G. Paris, Légendes du moyen âge, Paris 1904.

K. Reuschel, Die Tannhäusersage, in den Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur VII 1, 1904 S. 653 ff.

Dübi, Frau Frene und der Tannhäuser, in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 17 (1907), S. 249—64.

F. Pfaff, Die Tannhäusersage (Verhandlungen der 49. Philologenversammlung, Leipzig 1908, S. 104/7).

E. Elster, Tannhäuser in Geschichte, Sage und Dichtung, Bromberg 1908.

K. Nyrop, Tannhäuser i Venusbjaerget, Kopenhagen 1909.

Tannhäuserlied.

a) hochdeutsch: v. d. Hagen, Minnesinger IV, 1838 S. 429 f.; Uhland, Volkslieder Nr. 297; Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 21, 22; v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530 Nr. 32; Nachbildung des ältesten Nürnberger Blattes bei Könnecke, Bilderatlas[2] S. 124.

b) niederdeutsch: Puls, Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 16, 1891 S. 66 f.; Uhland a. a. O.

c) niederländisch: Aus dem Antwerpener Liederbuch von 1544 Nr. 160 (Herr Daniel) bei Hoffmann von Fallersleben, Horae belgicae II[2], 1856 S. 26/8; XI, 1855 S. 238/41. Ferner im Nederlandsch Liederboek uitgegeven door den Willems-Fonds, Gent 1892, II Nr. 46 (mit Singweise).

Die Fassungen a und b lauten völlig gleich; c enthält einige Abweichungen. Aber man erkennt leicht, daß a b c auf denselben Grundtext zurückgehen. Eine Bearbeitung des alten hochdeutschen Liedes aus dem 16. Jahrhundert in 30 Strophen, deren Text „wie in einem Brennpunkt die verstreuten Schönheiten" sammelt, bietet Grisebach, Tannhäuser in Rom, 4. Aufl. 1880. Er ergänzt den hochdeutschen Text durch 1 Schweizer, 1 niederdeutsche, 3 niederländische Strophen.

In den folgenden Texten d und e treten größere Abweichungen hervor, teils infolge langer mündlicher Überlieferung und willkürlicher Umdichtung, teils aber auch, besonders im Anfang, weil ursprünglich ein vollständigeres und altertümlicheres Lied als das im 16. Jahrhundert gedruckte zugrunde lag.

d) schweizerisch: Uhland a. a. O.; L. Tobler, Schweizerische Volkslieder 1882, I 102; II 159, 163; J. Kuoni, Sagen des Kantons St. Gallen, St. Gallen 1902 Nr. 253 (Tannhäuserlied).

e) österreichisch: Schlossar, Deutsche Volkslieder aus Steiermark 1881 S. 351: Von dem reumütigen Sünder Tannhäuser (20 Strophen, wovon ich 14 gebe); Obrist, Bote für Tirol und Vorarlberg 1880 Nr. 120 (wiederholt bei Schlossar a. a. O. S. 434); Levissohn, Zeitschrift für deutsches Altertum 35, 439; P. Amand Baumgartner im 29. Linzer Museumsbericht (wiederholt bei Erich Schmidt, Charakteristiken II 48 f.).

Heinrich von Ofterdingen.

K. Burdach in der Allgemeinen deutschen Biographie 24, 1887 S. 173 ff.

Der Wartburgkrieg, hrsg. von Simrock 1858.

Strack, Zur Geschichte des Gedichtes vom Wartburgkrieg, Berlin 1883.

Oldenburg, Zum Wartburgkrieg, Rostock 1892.

Richard Wagners Tannhäuser.

Die Stellen der gesammelten Schriften, wo Wagner selber über sein Drama spricht, sind vereinigt bei Glasenapp, Wagner-Enzyklopädie II, 1891 S. 212—27; 364—68.

Liszt, Gesammelte Schriften III, 2, 1881 S. 3—60, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Franz Müller, Richard Wagners Tannhäuser, Weimar 1855.

A. v. Schleinitz, Wagners Tannhäuser, Sage, Dichtung und Geschichte, Meran 1891.

A. Ernest und E. Poirée, étude sur Tannhäuser de Richard Wagner, Paris 1895.

W. Golther, Bayreuther Blätter 12, 1889 S. 132—49.

W. Golther, Bayreuther Taschenbuch 1891 (dort auch Aufsätze über das Tannhäuserdrama von F. Dörnhöffer, über die Musik von A. Smolian, über die Bühnengeschichte des Werkes von Glasenapp).

W. Golther, Die französische und die deutsche Tannhäuserdichtung, in der Zeitschrift Musik Band VII, 1903 S. 271—82; ebenda Band XI, 1904 S. 308—13, Briefe Richard Wagners zum Pariser Tannhäuser.

R. Zimmermann, Wagners Tannhäuser, Lübeck 1902.

R. Sokolowski, Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker, Dortmund 1906 S. 159 ff.

Richard Wagners französische und deutsche Tannhäuserdichtung [1])

Münzers Abhandlung über den französischen und deutschen Tannhäuser („Musik" II, 22ff.; 102ff; 173ff.) gibt eine ebenso klare wie gründliche vergleichende Beschreibung der Musik. Wir haben dem Verfasser für reiche Belehrung und Anregung zu danken. S. 102/3 berührt er kurz die Frage der französischen und deutschen Dichtung. Wir besitzen den neuen Tannhäuser in dreifacher Gestalt: in der Fassung der gesammelten Schriften II, d. h. den ursprünglichen dichterischen Entwurf des neuen Textes, ferner im Wortlaut der französischen und der deutschen Partitur. Also deutscher Entwurf — französische Ausführung — deutsche Rückübersetzung! So ganz unbeachtet, wie Münzer sagt, blieb diese Tatsache übrigens nicht. Glasenapp II, 2, 1899 spricht ausführlich davon [2]). Und die neue auf meine Anregung hin 1901 von Herrn Adolph Fürstner veranstaltete Textausgabe (vgl. „Musik" I, 1555/6) war ja auch wesentlich dadurch veranlaßt. Ich möchte nun zur Ergänzung die von Münzer gewünschte Textuntersuchung hier führen. Den Schlußfolgerungen, die Münzer aus seinem Vergleich zieht, muß ich aber entschieden entgegentreten.

Als der Tannhäuser 1860 für die französische Aufführung bearbeitet wurde, machte die Übertragung der Dichtung ins Französische unendliche Schwierigkeiten. Sie war zuerst einem jungen Zollbeamten, Dichter und Musiker und Verehrer des Meisters, Edmond Roche, anvertraut. Dieser, des Deutschen nicht hinlänglich mächtig, bedurfte eines Helfers, des Pariser Liedersängers Rudolf Lindau, der eine mangelhafte Prosaübersetzung lieferte. Roche brachte diese Prosa in

---

[1]) Aus der Zeitschrift „Musik", Band II, 1903.

[2]) Bei dieser Gelegenheit verweise ich auf das für die ganze Tannhäuserforschung sehr reichhaltige und wichtige Bayreuther Taschenbuch 1891, Berlin, Bote & Bock. Dort berichtet Glasenapp S. 85: „Der erste Entwurf trägt das Datum vom 30. Mai 1860 und ist in vieler Hinsicht noch reicher in den Details als die später tatsächlich zur Komposition gelangte Ballettszene. Aus dem bunten Gewirr antiker und nordisch-germanischer Gestalten in Frau Venus unterirdischer Hofhaltung sei hier der wildhumoristischen des nordischen singenden und spielenden Wassergeistes, des Strömkarl, gedacht." Bei den szenischen Anweisungen zum Bacchanal blieb eine wesentliche Erläuterung in der deutschen Übersetzung weg. Wir erfahren nicht, wer die „Jünglinge" im Venusberg sind. „Sur les rochers sont groupés des mortels que les séductions des Nymphes ont attirés dans ce lieu." Es handelt sich also offenbar um Genossen Tannhäusers, worauf ja die Sage und die Vorbemerkungen zur Dichtung sich beziehen. — Hier empfehle ich auch noch erneuter Beachtung die ausgezeichnete ‚étude sur Tannhäuser' von Alfred Ernst und Elie Poirée, Paris, Durand 1895.

größtenteils reimlose Verse. Die alte deutsche Tannhäuserdichtung hat, besonders in den recitativischen Teilen, oft reimlose Verse, eigentlich rhythmische Prosa, deren Vortrag nur durch die Musik bestimmt und beseelt wird. Andere Stellen, namentlich die Lieder mit ihren poetisch-melodisch gegliederten Absätzen, gehen aber in Reimen. Wagner fühlte schon damals, daß der literarische Reimvers fürs musikalische Drama, überhaupt für die natürliche echt-deutsche Sprechweise nur sehr bedingte Gültigkeit hat. Im Gespräch zwischen Venus und Tannhäuser sind schon in der Dresdener Fassung nur die drei Strophen des Preisliedes und Holdas Lockung streng gereimt. Ein Beispiel reimloser Verse ist u. a. des Landgrafen Ansprache vor dem Sängerkrieg, während die Lieder der Sänger natürlich streng reimen. In den lyrischen Ergüssen und in den opernmäßigen Gesamtsätzen herrscht ebenso der Reim. Im Tannhäusergedicht waltet ein fast unbewußtes Streben nach realistischer Sprache, dessen folgerichtige Durchführung freie Rhythmen im eigentlichen Drama und Reimverse in den Gesängen ergeben hätte. Roche scheint nun diese Mischung gereimter und reimloser Verse, in der wir eine poetische Absicht erkennen, mißverstanden zu haben: er machte, offenbar ganz willkürlich, fast lauter reimlose französische Verse. Im Reim liegt aber gerade das Wesen aller romanischen Dichtung. Darum verwarf Royer, der Direktor der großen Oper, kurzweg die ganze Arbeit als unmöglich und beauftragte Charles Nuitter[1]), das Textbuch gründlich zu feilen und zu reimen. — So singt z. B. der französische Tannhäuser:

des jours ici perdus
qui me dira le nombre?
Les mois, les ans, passent inaperçus.
Aucun soleil au milieu de cette ombre,
pas une étoile éclairant la nuit sombre!
Je cherche en vain les fleurs dont la présence
annonce le printemps!
Du rossignol les doux accents
ne fêtent plus sa naissance!
Non! plus de fleurs! plus de joyeux accents!

Vénus.

Ah! qu'entends-je! vaine tristesse,
es-tu déjà lassé de ma tendresse?

---

[1]) Das französische Buch erschien in einer hübschen neuen Ausgabe 1900 bei Stock in Paris. Der komponierte Text, den der schöne französische Klavierauszug (bei Durand in Paris erschienen) enthält, weicht in Einzelheiten ab. Ich führe oben natürlich immer den Wortlaut der Partitur an. Die Kenntnis des französischen Tannhäuser, wenigstens in der neugedichteten Szene, ist für die Entstehungsgeschichte des Werkes unentbehrlich.

De tant d'amour, de tant d'ivresse?
Coeur ingrat, es-tu las de ta divinité?
As-tu donc de la vie oublié la souffrance
au milieu de la volupté?
Poète! viens! prends ta harpe et commence
ces chants d'amour dont la noble puissance
fit céder la déesse à ta loi!
Chante l'amour dont la reine est à toi!

Ebenso sind alle übrigen ursprünglich reimlosen Stellen des deutschen Textes in französische Reime gezwungen. Dabei fällt sofort auf, daß diese Reime nur auf dem Papier und fürs Auge des Lesers bestehen und im musikalischen Vortrag gar nicht berechtigt sind. Zudem treten sie ganz willkürlich, äußerlich und ungeordnet auf. Wo Wagner selbst ursprünglich und absichtlich Reime gebraucht, kommen sie auch musikalisch zur Geltung und erscheinen literarisch, d. h. im Druck, als wohlgebaute und wohlgeordnete Reimzeilen. Zugleich aber springt ein Mangel der ursprünglichen Druckanordnung des deutschen Textbuches in die Augen, das äußerlich und gegen jede musikalische und deklamatorische Forderung die freien reimlosen Rhythmen den langen Reimzeilen gleich stellt. Viel richtiger wären im Textdruck schon damals die reimlosen Teile in der Kurzzeile des Ringes und Tristan gegeben worden; so z. B. die eben erwähnte Stelle (vgl. Musik II, S. 104 und 106, wo die übliche Anordnung des Textbuches steht) folgendermaßen:

Tannhäuser.
Die Zeit, die hier ich verweil,
ich kann sie nicht ermessen:
Tage, Monde
gibt's für mich nicht mehr.
Denn nicht mehr sehe ich
die Sonne,
nicht mehr des Himmels
freundliche Gestirne;
den Halm seh ich nicht mehr,
der frisch ergrünend
den neuen Sommer bringt;
die Nachtigall
hör ich nicht mehr,
die mir den Lenz verkünde.
Hör ich sie nie,
seh ich sie niemals mehr?
Venus.
Ha! Was vernehm ich?
Welch' tör'ge Klage!
Bist du so bald
der holden Wunder müde,
die meine Liebe
dir bereitet?
Oder wie?
Könnt' ein Gott zu sein
so sehr dich reu'n?
Hast du so bald vergessen,
wie du einst gelitten,
während jetzt
hier du dich erfreust?
Mein Sänger, auf!
Auf, und ergreif' deine Harfe!
Die Liebe feire,
die so herrlich du besingest,
daß du der Liebe Göttin
selber dir gewannst!
Die Liebe feire,
da ihr höchster Preis dir ward!

Die vorgeschlagenen deutschen Kurzzeilen binden und trennen sinngemäß den natürlichen Vortrag in seinen musikalisch-deklamatorischen Wortgruppen, die französischen Reime achten nur aufs Auge des französischen Lesers und sind dadurch ungeschickt, daß sie den Unterschied zwischen Rezitativ und Liedform, dramatischer und lyrischer Vertonung verwischen. Roches Übersetzung verfiel wohl in den umgekehrten Fehler, Reime in den lyrischen Teilen zu übersehen.

Die großen Schwierigkeiten, welche die Übersetzung an und für sich und die Reimerei im besonderen bereiteten, veranlaßten Wagner, bei der neuen Fassung der Szene zwischen Tannhäuser und Venus anders zu verfahren. Er entwarf zunächst die deutsche Dichtung, meist in reimlosen zwei- oder dreihebigen Kurzzeilen und übergab sie Nuitter zur Übersetzung, die dem französischen Brauch gemäß durchaus reimte, jedoch stilistisch weit besser ausfiel, da sich der Übersetzer an dem noch nicht vertonten Text allerlei Freiheiten erlauben durfte und nicht peinlich Rhythmus und Silbenzahl einhalten mußte. Der ursprüngliche deutsche Entwurf ist im 2. Band der gesammelten Schriften, ebenso in dem bis 1901 allein vorhandenen Textbuch, der sogenannten „neuen Ausgabe“ in Fürstners Verlag veröffentlicht. Wagner komponierte aber nicht seinen deutschen Entwurf, sondern Nuitters rhythmisch sehr verschiedene französische Fassung. Wagner suchte überall und vornehmlich in der neuen Szene den Gesang mit dem übersetzten Text in genaueste Übereinstimmung zu bringen. Gasperini bemerkt dazu: „il n' y a qu' à feuilleter les premières pages du Tannhäuser publié à Paris pour s'en convaincre. L'appropriation de la musique aux paroles, à l'accentuation de notre langue, mot par mot, syllabe par syllabe, saute aux yeux des moins exercés.“ Der französische Tannhäuserauszug (bei Durand in Paris gedruckt) lehrt in jeder Zeile die ungemeine Sorgfalt Wagners, der die Notenwerte genau dem französischen Text anpaßte und dabei die Singstimmen durchweg erheblich veränderte. Eine Faksimileprobe im Durandschen Klavierauszug führt uns unmittelbar Wagners große Arbeit bei Umsetzung der Singstimme aus dem Deutschen ins Französische vor Augen. In der neugedichteten Szene hat aber Wagner wie in den Romanzen seines ersten Pariser Aufenthaltes eine französische Wortunterlage in Musik gesetzt und zwar hier wie dort so vortrefflich im Geist der französischen Sprache, daß es kaum möglich war, eine Rückübersetzung ins Deutsche vorzunehmen. Darunter hat noch heute die herrliche Ballade „les deux grenadiers“ zu leiden, die viel zu wenig bekannt ist. Heine hatte eine besondere Fassung gedichtet, die sich in Reim, Rhythmus und Vers-

zahl von der deutschen erheblich unterscheidet. Wie echt balladenhaft und dramatisch hat doch Wagner dieses Gedicht vertont, wie großartig wirkt bei ihm die nur als Motiv der Begleitung verwendete Marseillaise! Aber man muß die Ballade französisch singen. Die der alten Ausgabe beigegebene Verdeutschung ist einfach sinnlos, stümperhaft, und der neuen sinngemäßen von B. Sauer (Beilage zum Kunstwart 1901, August), die wohl singbar ist, steht immer noch der allbekannte Wortlaut von Heines deutscher Fassung störend entgegen. Beim Tannhäuser ging's nun ähnlich. War der alte deutsche Tannhäuser nur sehr schwer ins Französische zu übersetzen, so der neue französische nicht minder schwer ins Deutsche. Es geschah in der Münchener Zeit. Im März 1865 mußte sich Schnorr zu Wagners Bedauern noch mit der alten Fassung behelfen (Schriften 8, 227). Schon im Januar 1865 hatte Wagner die beiden in Weißheimers Verwahrung befindlichen nachkomponierten Szenen ihm abverlangt (vgl. Weißheimer, Erlebnisse mit Wagner S. 330, wozu Weißheimer seine unvermeidlichen platten und albernen Glossen macht). Am 1. August 1867 kam der neue Tannhäuser in deutscher Fassung zum erstenmal in München heraus und blieb für längere Zeit ausschließliches Eigentum der Münchener Hofbühne, von der der alte Tannhäuser verschwand.

Zum Vergleich setze ich die Hauptstelle im ursprünglichen deutschen Entwurf, in der französischen Ausführung und in der deutschen Rückübersetzung nebeneinander:

I.

Venus.

Zieh hin, Betörter! Suche dein Heil!
Suche dein Heil und — find' es nie!
Die du bekämpft, die du besiegt,
Die du verhöhnt mit jubelndem Stolz,
Flehe sie an, die du verlacht,
Wo du verachtest, jamm're um Huld!
Deiner Schande Schmach blüht dir dann auf;
Gebannt, verflucht, folgt dir der Hohn!
Zerknirscht, zertreten seh' ich dich nah'n,
Bedeckt mit Staub das entehrte Haupt.
„O fändest du sie wieder,
Die einst dir gelacht;

II.

Vénus.

Pars, téméraire!
Et va chercher la paix!
Cherche la paix, ne la trouve jamais.
Ceux dont tu méprisais la race,
Que dans ton orgueil tu saillais,
Va leur demander grâce!
Cours implorer ceux que tu combattais,
Ta honte alors sera complète!
De tes tourments on se rira;
Banni! maudit! je te vois déjà
T'écrier en courbant la tête:
«Ah! si je retrouvais
Sa beauté, son sourire!

III.

Venus.

Zieh hin, Betörter! Suche dein Heil,
suche dein Heil — und find' es nie!
Sie, die du siegend einst verlachtest,
die jauchzenden Mutes du verhöhnt,
nun fleh' sie an um Gnade,
wo du verachtest, jamm're nun um Huld!
Dann leuchte deine Schande, der
hellen Schmach wird dann ihr Spott!
Gebannt, verflucht, ha! wie seh' ich
schon dich mir nah'n, tief das Haupt zur Erde:
— „O fändest du sie wieder,
die einst dir gelächelt!

Ach, öffneten sich wieder
Die Tore ihrer Pracht!“ —
Da liegt er vor der Schwelle,
Wo einst ihm Freude floß:
Um Mitleid, nicht um Liebe,
Fleht bettelnd der Genoß!
Zurück der Bettler! Sklave weich'!
Nur Helden öffnet sich mein Reich!

Tannhäuser.

Der Jammer sei dir kühn erspart,
Daß du entehrt mich nahen säh'st.
Für ewig scheid' ich: lebe wohl!
Der Göttin kehr' ich nie zurück.

Venus.

Ha! Kehrtest du mir nie zurück! —
Was sagt' ich? —
Was sagt' er? —
Wie es denken?
Wie es fassen!
Mein Trauter ewig mich verlassen?
Wie hätte ich das verschuldet,
Die Göttin aller Hulden?
Wie ihr die Wonne rauben,
Dem Freunde zu vergeben?
Wie lächelnd unter Tränen
Ich sehnsuchtsvoll dir lauschte,
Den stolzen Sang zu hören,
Der rings so lang' verstummt,
Oh! könntest je du wähnen,
Daß ungerührt ich bliebe,
Dräng' deiner Seele Seufzen
In Klagen zu mir her?
Daß ich in deinen Armen
Mir letzte Tröstung fand,
Lass' dess' mich nicht entgelten,
Verschmäh' nicht meinen Trost!
Ach! kehrtest du nicht wieder,
Dann träfe Fluch die Welt;

Hélas! si je pouvais
Rentrer dans son empire!»
Le voilà de retour;
Prosterné sur le seuil qui l'accueillait naguère,
Il revient mendier la pitié, non l'amour! . . .
Arrière! esclave et mendiant, arrière!
Ce n'est qu'à des héros que s'ouvre mon séjour!

Tannhäuser.

Non! non! Cette pitié hautaine
Ma fierté te l'épargnera;
Et l'amant qui te laisse, ô reine!
A toi jamais ne reviendra!

Vénus.

Toi! ne pas revenir! . . .
De grâce!
Ah! qu'ai-je dit? . . .
Quoi! tu pourrais . . .
Que devenir? Quelle menace!
Mon amant me fuir pour jamais! . . .
Aurais-je mérité qu'à moi, par qui tout aime,
On ôtât du pardon l'ineffable plaisir?
C'est la reine d'amour, c'est Vénus elle-même
Que tu voudrais contraindre, ingrat, à te haïr!
Quand jadis de tes chants le pouvoir plein de charmes
Et les nobles accents,
Oubliés depuis si longtemps,
M'ont fait sourire au milieu de mes larmes,
Sans en être touchée, eh quoi! pourrais-je entendre
Et tes plaintes et ta douleur?
Ah! dans tes bras j'ai trouvé le bonheur,
Pour te venger, voudrais-tu me défendre

Ach, öffnete sie dir wieder
die Tore ihrer Wonnen!“
Auf der Schwelle, sieh' da!
ausgestreckt liegt er nun,
dort wo Freude einst ihm geflossen!
Um Mitleid fleht er
bettelnd, nicht um Liebe! . . .
Zurück! Entweich', Bettler! Knechten nie,
nur Helden öffnet sich mein Reich!

Tannhäuser.

Nein! Mein Stolz soll dir den Jammer sparen,
mich entehrt je dir nah' zu seh'n!
Der heut' von dir scheidet, o Göttin,
er kehret nie zu dir zurück!

Venus.

Ha! Du kehrtest nie zurück! —
Wie sagt' ich?
Ha! wie sagte er? . . .
Nie mir zurück! —
Wie soll ich's denken?
Wie es erfassen? —
Mein Geliebter ewig mich flieh'n?
Wie hätt' ich das erworben, wie träf' mich solch' Verschulden,
daß mir die Lust geraubt, dem Trauten zu verzeihn?
Der Königin der Liebe, der Göttin aller Hulden,
wär' einzig dies versagt, Trost dem Freunde zu weih'n? —
Wie einst, lächelnd unter Tränen,
ich sehnsuchtsvoll dir lauschte,
den stolzen Sang zu hören,
der rings so lang' mir verstummt; —
o! sag, wie könntest je du wohl wähnen,
daß ungerührt ich bliebe,
dräng' zu mir einst deiner Seele Seufzen, hört' ich dein Klagen?
Daß letzte Tröstung in deinem Arm ich fand,
o, lass' dess' mich nicht entgelten,

Für ewig läg' sie öde,
Aus der die Göttin schwand!
Kehr' wieder, kehr' mir wieder!
Trau' meiner Liebeshuld!

Tannhäuser.

Wer, Göttin, dir entflieht,
Flieht ewig jeder Huld.

Venus.

Nicht wehre stolz dem Sehnen,
Wenn neu dich's zu mir zieht.

Tannhäuser.

Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
Nicht such' ich Wonn' und Lust.
O, Göttin, woll' es fassen,
Mich drängt es hin zum Tod!

Venus.

Wenn selbst der Tod dich meidet,
Ein Grab dir selbst verwehrt?

Tannhäuser.

Den Tod, das Grab im Herzen,
Durch Buße find ich Ruh'.

Venus.

Nie ist dir Ruh beschieden,
Nie findest du dein Heil!
Kehr' wieder, suchst du Frieden!
Kehr' wieder, suchst du Heil!

Tannhäuser.

Göttin der Wonne, nicht in dir —
Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!

De te consoler à mon tour?
Si tu ne venais pas, le monde
Entier serait maudit par moi et privé sans retour
De toute ardeur féconde!
Reviens! reviens chercher mon pardon, mon amour.

Tannhäuser.

Je fuis une immortelle,
C'est pour l'éternité.

Vénus.

Si le désir te rappelle,
Ne résiste pas par fierté!

Tannhäuser.

Non, c'est vers le combat que mon désir m'entraîne.
Ah! daigne le comprendre, ô reine!
C'est la mort que je cherche, et non pas le plaisir.

Vénus.

Reviens! si la mort peut te fuir,
Si la tombe épargne ta vie!

Tannhäuser.

Je porte dans mon cœur et la tombe et la mort.
La pénitence un jour doit me conduire au port.

Vénus.

Si le repos t'échappe et la paix t'est ravie,
Reviens trouver ton salut près de moi.

Tannhäuser.

Reine de volupté, non, je n'attends de toi
Ni repos, ni salut! . . . Ma foi n'est qu'en Marie!

verschmäh' einst auch du nicht meinen Trost!
Kehrst du mir nicht zurück,
so treffe Fluch die ganze Welt;
und für ewig sei öde sie,
aus der die Göttin wich!
O kehr', kehr' wieder!
Trau' meiner Huld, meiner Liebe!

Tannhäuser.

Wer, Göttin, dir entfliehet,
flieht ewig jeder Huld!

Venus.

Nicht wehre stolz dem Sehnen,
wenn zurück zu mir es dich zieht!

Tannhäuser.

Mein Sehnen drängt zum Kampfe,
nicht such' ich Wonn' und Lust!
Ach, mögest du es fassen, Göttin!
Hin zum Tod, den ich suche,
zum Tode drängt es mich!

Venus.

Kehr' zurück, wenn der Tod selbst dich flieht,
wenn vor dir das Grab selbst sich schließt!

Tannhäuser.

Den Tod, das Grab hier im Herzen ich trag',
durch Buß' und Sühne wohl find' ich Ruh' für mich.

Venus.

Nie ist dir Ruh' beschieden,
nie findest du Frieden!
Kehr' wieder mir,
suchst einst du dein Heil!

Tannhäuser.

Göttin der Wonn' und Lust!
Nein! ach, nicht in dir find' ich Frieden und Ruh'!
Mein Heil liegt in Maria!

Der erste Entwurf ist ziemlich sorglos hingeschrieben; die formale Ausführung erfolgte erst durch Nuitter. Der französische Text ist klarer und einfacher als die deutsche Vorlage. Bei der Vertonung hat Wagner nach dem Zeugnis der Franzosen trefflich deklamiert, die Reime aber melodisch nur teilweise beachtet:

Ah! si je retrouvais
sa beauté, son sourire!
Hélas! si je pouvais
rentrer dans son empire!

— —

Aurais-je mérité qu'à moi, par qui tout aime,
on ôtât du pardon l'ineffable plaisir?
C'est la reine d'amour, c'est Vénus elle-même
que tu voudrais contraindre, ingrat, à te haïr!
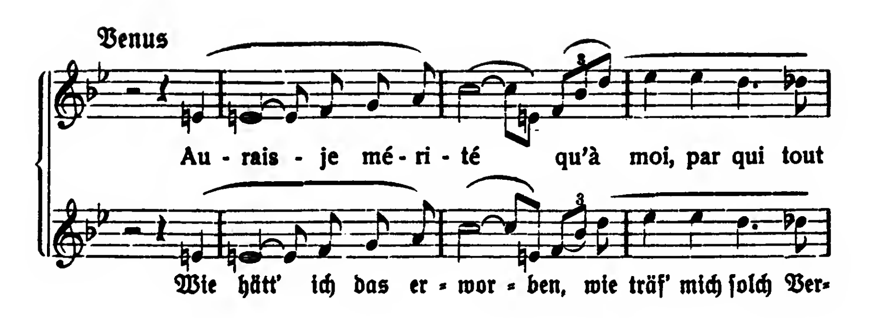
Die erste Stelle ist schon im Entwurf gereimt, nur wurden die klingenden und stumpfen Reime von Nuitter vertauscht. Während Wagner bei der Rückübersetzung die zweite im Entwurf nicht gereimte Stelle der Melodie entsprechend reimt, hat er dies bei der ersten Stelle leider versäumt. Einen neuen melodisch sehr wirksamen Reim bringt der deutsche Text:
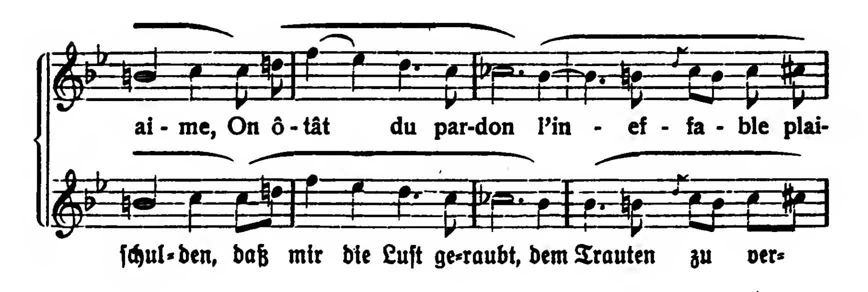
Nie ist Ruh dir beschieden,
nie findest du Frieden!
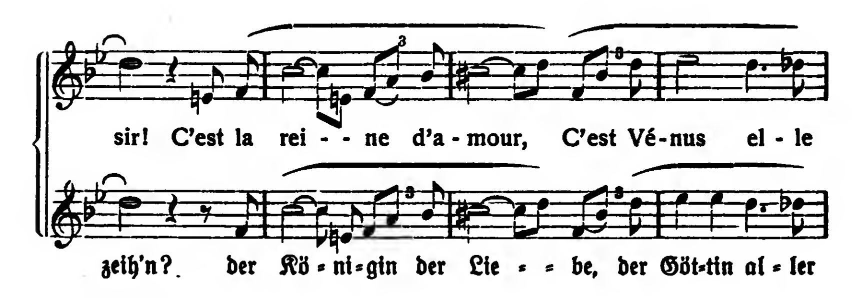
Auch Tannhäusers Worte:
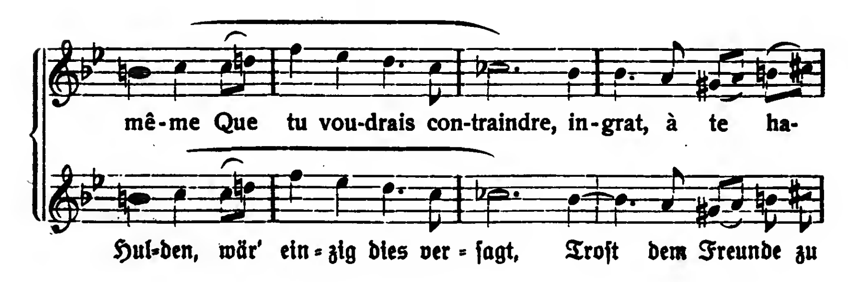
Den Tod, das Grab
hier im Herzen ich trag' —
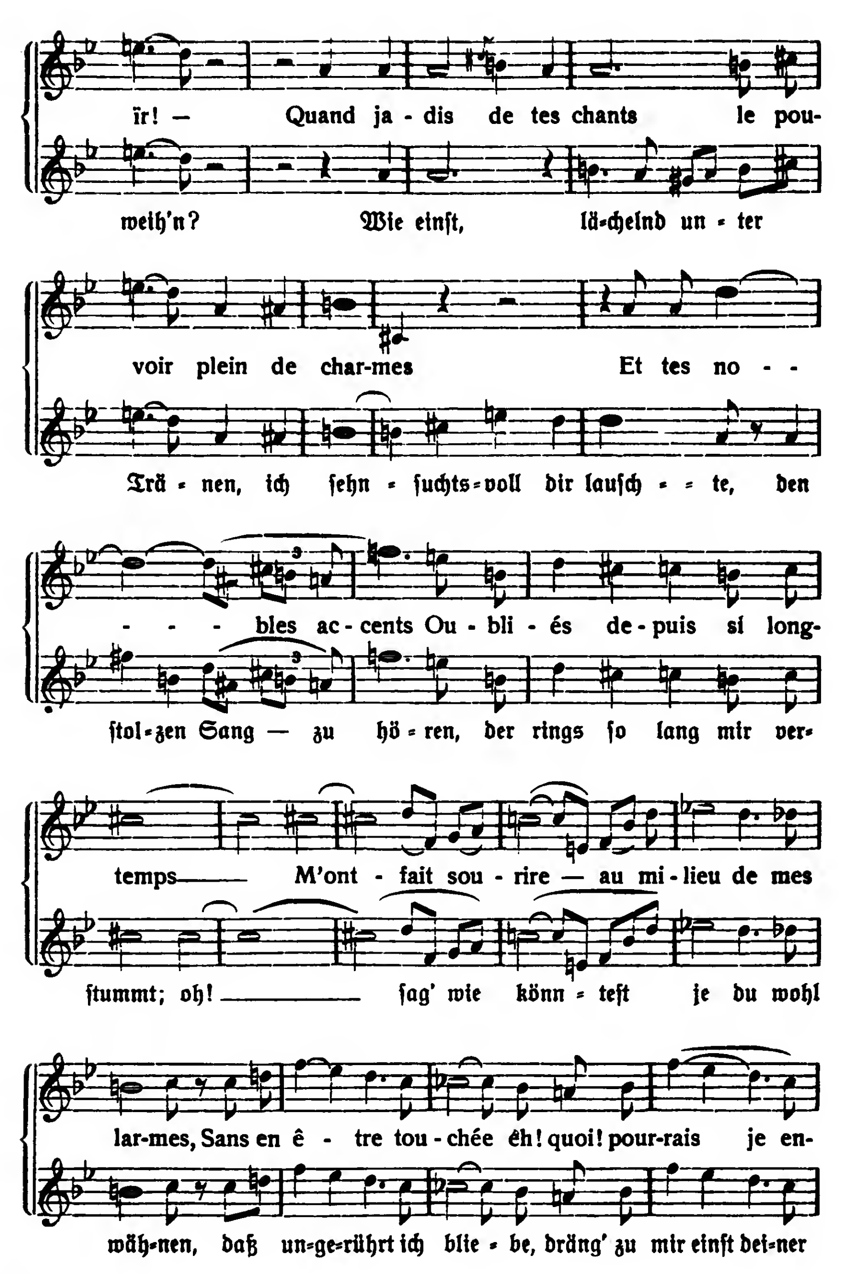
binden wenigstens durch Assonanz das melodisch Zusammengehörige. Bei einheitlicher Fassung würde die ausgehobene Stelle mithin drei musikalisch begründete Reimsätze, im übrigen aber reimlose freie Rhythmen enthalten. Besondere Schwierigkeiten bereitete die Rückübersetzung dadurch, daß möglichster Anschluß an den Wortlaut des ersten Entwurfes gesucht wurde. Daraus erklärt sich die zum Teil schwerflüssige Sprache. In der musikalischen Deklamation mußte Wagner sehr viel ändern, manchmal die Singstimme ganz neu führen. Ich setze zwei besonders lehrreiche Stellen hierher:


Venus
Au - rais - je mé - ri - té qu'à moi, par qui tout
Wie hätt' ich das er - wor - ben, wie träf' mich solch Ver-

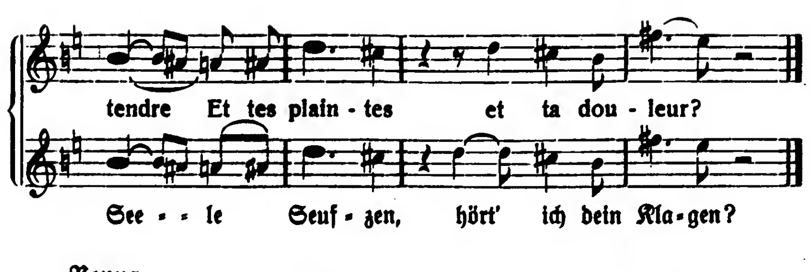

ai - me, On ô - tât du par-don l'in - ef - fa - ble plai-
schul-den, daß mir die Lust ge-raubt, dem Trauten zu ver-
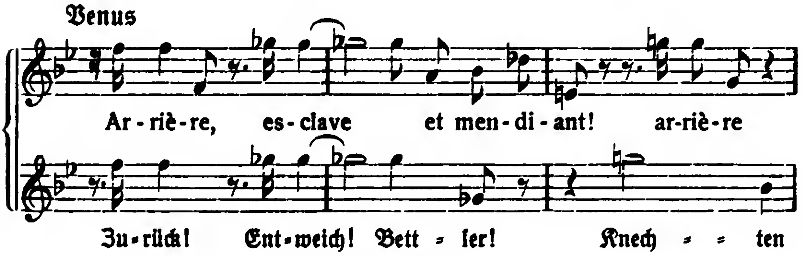

sir! C'est la rei - - ne d'a - mour, C'est Vé-nus el - le
zeih'n? der Kö - ni-gin der Lie - - be, der Göt-tin al - ler
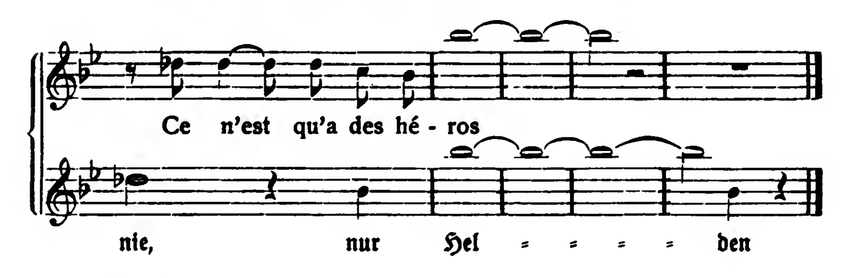

mê-me Que tu vou-drais con-traindre, in-grat, à te ha-
Hul-den, wär' ein - zig dies ver - sagt, Trost dem Freunde zu



ïr! — Quand ja - dis de tes chants le pou-
weih'n? Wie einst, lä-chelnd un - ter
voir plein de char-mes Et tes no - -
Trä - nen, ich sehn - suchts-voll dir lausch - - te, den
- - - bles ac - cents Ou - bli - és de - puis si long-
stol-zen Sang — zu hö - ren, der rings so lang mir ver-
temps M'ont - fait sou - rire — au mi - lieu de mes
stummt; oh! sag' wie könn - test je du wohl
lar-mes, Sans en ê - tre tou - chée èh! quoi! pour-rais je en-
wäh-nen, daß un-ge-rührt ich blie - be, dräng' zu mir einst dei-ner







Es ergibt sich somit, daß die neugedichtete Szene nicht bloß durch die neue Sprache an und für sich, sondern auch durch die französische Durchgangsstufe ihr eigenartiges Gepräge erhielt.

So ist z. B. die von Münzer S. 173 als holperig getadelte Stelle:

„von meinen Lippen, aus meinen Blicken,
schlürfst du den Göttertrank, strahlt dir der Liebesdank"

wo Wagner wiederum der Melodie zu lieb Binnenreim sucht, im Französischen glatter:

bois de ma lèvre le doux nectar,
vois la tendresse dans mon regard!

Es mußte für eine dem französischen Sprachgeist entnommene Melodie eine deutsche Wortunterlage nachträglich gefunden werden. Dem deutschen Sänger und Zuhörer erwachsen Schwierigkeiten, die

im Französischen viel weniger auffallen. Der französische Tannhäuser wirkt sprachlich einheitlicher als der deutsche.

Unsere Ausführungen werden für manchen Münzers Ansicht, daß der alte deutsche Tannhäuser für die deutschen Bühnen dem französischen vorzuziehen sei, nur bestätigen. Ich ziehe aber trotzdem einen völlig anderen Schluß und wiederhole: „Was vor 1861 liegt, ist gewiß geschichtlich höchst anziehend, künstlerisch aber überwunden" (Musik I, 2015). Wagner hat an ernster Stelle, in den herrlichen Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld (Schriften 8, S. 227) sich für die alleinige Gültigkeit des neuen Tannhäusers ausgesprochen. Er hat im Tristanjahr 1865 der Mühe der deutschen Umarbeitung sich unterzogen. Zu den stolzesten Erinnerungen, die die Münchener Bühne aus jenen großen Tagen davontrug, gehört das unerschütterliche Festhalten am „einzig gültigen" Tannhäuser. Der so kräftig und deutlich wiederholt ausgesprochene Wille des Meisters für die Aufführung seines Werkes darf nicht mit lehrhaften Erörterungen einfach beiseite geschoben werden. In Bayreuth war daher 1891 auch keinen Augenblick zweifelhaft, welcher Tannhäuser aufzuführen sei. Die Bearbeitung letzter Hand ist aber die Münchener von 1865.

Münzer (S. 186) beklagt den Wegfall von Walthers Lied im Sängerkrieg. Wohl war ein äußerer Anlaß schuld daran, aber wenn Wagner auch 1865 an dieser Änderung festhielt, so leitete ihn ein durchaus richtiges künstlerisches Gefühl, dem Münzer wenig stichhaltige literarhistorische Erwägungen gegenüberstellt. Walthers Lied ist merkwürdig farblos und matt, keine Spur vom echten Walther findet sich darin. Überhaupt ist im Tannhäuserdrama kein Platz für Walther neben Wolfram. Walther muß entweder sehr stark hervortreten oder gar nicht. Seine Gestalt, die ein geschmackvoller Darsteller am besten an Natters Waltherstandbild in Bozen anlehnen würde, darf gewiß auf der Wartburg zum Gesamtbild nicht fehlen. Aber zu irgendwelcher Betätigung kommt er nicht. Münzer folgert eigentümlich, wenn er, gestützt auf die schwächste Stelle, das Lied Walthers, dem alten Tannhäuser vor dem neuen den Vorzug gibt! Und das orchestrale Zwischenspiel zwischen Wolframs und Tannhäusers Lied im Sängerkrieg nennt er „schemenhafte musikalische Reminiszenzen an den Venusberg"! Der alte Tannhäuser läßt, nach der Spielweisung zur dritten Strophe des Venusliedes, seine Harfe im Berg zurück; der neue Tannhäuser (deutsche Partitur) nimmt sie mit auf die Oberwelt. Aus eben dieser Harfe strömt nun der fremde Zauber, der ihn im Sängerkrieg entzückt. Und diesen tief psychologischen Vorgang schildert meisterhaft das erwähnte Zwischenspiel der neuen Partitur.

Die Zusammenziehung der beiden Tannhäuserlieder in eins gelang französisch übrigens besser als deutsch:

Mais les attraits que l'on sent vivre,	Doch was sich der Berührung beuget
le cœur qui bat auprès du mien,	Mir Herz und Sinnen nahe liegt,
ce corps dont la beauté m'enivre,	was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
mêlant mon être avec le sien . . .	in weicher Formung an mich schmiegt, —
voilà le charme qui m'appelle,	ich nah ihm kühn, dem Quell der Wonnen,
je m'abandonne à ces plaisirs,	in die kein Zagen je sich mischt,
car cette source est éternelle	denn unversiegbar ist der Bronnen,
comme éternels sont mes désirs!	wie mein Verlangen nie erlischt!

Den französischen Dichter band keine Überlieferung, der deutsche mußte längst festgefügte Sätze neu aneinander reihen.

Wenn man den „Stilunterschied" immer wieder betont und kritisch aufsucht, statt sich dem künstlerischen Gesamteindruck hinzugeben, so spielt dabei doch wohl auch viel Vorurteil und Gewohnheit mit und der seit Bayreuth doch nicht mehr haltbare philiströse Lehrsatz, zwischen Wagners „Opern" und „Musikdramen" sei eine unüberwindliche Kluft. Man führe nur auch den Teil der alten Partitur, den die neue beibehält, stilgerecht auf, beseitige überhaupt die ganze Tannhäuseroper, und die Stilverschiedenheit wird alsbald viel weniger fühlbar sein. Ich möchte hier noch persönliche Empfindungen anführen. Zehn Jahre lang war es mir in München vergönnt, nur den neuen Tannhäuser und zwar sehr oft zu hören. Den alten hatte ich fast vergessen, als vollends 1891 in leuchtender Schönheit der Bayreuther Tannhäuser erstand. Seitdem erregt jede Aufführung der alten Fassung der Partitur bei mir das peinlichste Gefühl der Unvollkommenheit. Darunter wird jeder leiden, dem der neue Tannhäuser einmal künstlerisch lebendig wurde. Und das ist viel schlimmer, als die bald überwundene Überraschung, die man beim ersten Hören der neuen Fassung erlebt. Wie schreibt doch Wagner von Schnorrs Tannhäuser (Schriften 8, 230):

„Das ganz Neue wirkte durch Irrewerden an dem Gewohnten fast bis zur Befremdung. Von einem sonst geistig nicht unbegabten Freunde hatte ich mich geradewegs darüber belehren zu lassen, daß ich eigentlich kein Recht dazu hätte, den Tannhäuser auf meine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum, wie meine Freunde, welche dieses Werk überall günstig aufgenommen, offenbar dadurch ausgesprochen hätten, daß die bisherige, wenn auch mir nicht genügende, gemütlichere, mattere Auffassung im Grunde genommen die richtigere sei."

Wer etwa von der Herrlichkeit der Tannhäuserouvertüre, die die deutsche Partitur in ein einleitendes Vorspiel verwandelt, auch im

Theater nicht lassen kann, dem kommt die französische Partitur zu Hilfe, wo die alte Ouvertüre steht, und das neue Bacchanal mit 26 Takten eingeleitet wird. Doch ist das ein Notbehelf, der besser unterbleibt. Die alte Ouvertüre macht im Konzertsaal als „symphonische Tannhäuserdichtung" auch stets großen Eindruck und kann so fortleben.

Wir besitzen seit 1887 den sog. „Urfaust". Da herrscht durchaus einheitlich Goethes Jugendstil. Für den Forscher ist es reizvoll, Vergleiche anzustellen. Aber werden wir nun darum den vollendeten I. Teil des Faust drangeben und gar von der Bühne verbannen? Wir erkennen im fertigen Faust mindestens ebenso große, unverträgliche Stilverschiedenheiten, z. B. die Blankversszenen neben den Knittelversen und der Prosa, wie im neuen Tannhäuser. Der Forscher, vielleicht auch der feinfühlige Laie merkt sofort, wo der gereifte Goethe neben und nach dem jungen Stürmer und Dränger das Wort ergreift. Sogar ganz neue, dem ersten Entwurf widersprechende Gedanken treten in der Handlung hervor. Und doch bleibt für uns Faust I „einzig gültig". Sollen wir vielleicht auch den neuen herrlichen Schluß im Vorspiel und dritten Aufzug des Fliegenden Holländers wieder aufgeben? Dieser Schluß ist völlig im neuen Stil und paßt gar nicht zur alten Holländermusik. Nur ist diese Tatsache sehr wenigen bekannt und erregt daher auch keinen Anstoß.

Schließlich hebe ich hervor, daß der 1847 geänderte Schluß des dritten Aufzuges im Tannhäuser („Musik" I 1845 ff.; 2005) sehr anfechtbar ist, da manche Unwahrscheinlichkeiten, z. B. das Erscheinen des Leichenzuges im Tal, sich ergeben. Ich meine folgerichtig, entweder müssen die deutschen Bühnen überhaupt den „Ur-Tannhäuser" aufführen oder die Bearbeitung letzter Hand, den neuen Tannhäuser. Durchaus abzulehnen ist aber jene Übergangsform, die leider immer noch an den Bühnen vorherrscht.

Es ist Aufgabe und Ehrenpflicht jeder vornehmen und wahrhaft künstlerischen Bühne, den neuen Tannhäuser für die Aufführung als einzig gültig anzuerkennen und den Zuhörern dieses wundervolle Kunstwerk nicht mehr länger zugunsten einer im wichtigsten Teil veralteten und überholten, vom Meister selbst verworfenen Fassung vorzuenthalten.

Der Lohengrin
im Verhältnisse zu den mittelalterlichen Kulturzuständen [1])

Der folgende Aufsatz setzt sich zum Ziele, die Lohengrindichtung auf die darin enthaltenen Altertümer, die Wagner nur zum kleinsten Teil in seiner unmittelbaren Vorlage, dem mittelhochdeutschen Gedicht vorfand, zu untersuchen.

Wir sehen eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen. Im Vordergrunde links sitzt König Heinrich unter einer mächtigen alten Eiche; ihm zunächst stehen sächsische und thüringische Grafen, Edle und Reisige, welche des Königs Heerbann bilden. Gegenüber stehen die brabantischen Grafen und Edle, Reisige und Volk, an ihrer Spitze Friedrich von Telramund, zu dessen Seite Ortrud. Mannen und Knechte füllen die Räume im Hintergrunde. Die Mitte bildet einen offenen Kreis. Der Heerrufer des Königs und vier Heerhornbläser schreiten in die Mitte. Die Bläser blasen den Königsruf.

Wir haben es also mit einer Volksversammlung, einem Ding zu tun, das unter des Königs eignem Vorsitze stattfindet, und wollen zuerst untersuchen, inwieweit die angegebenen szenischen Anordnungen diesem Zwecke entsprechen. Zunächst ist über Ort und Zeit zu reden.

Der Ort der Dingversammlung war in alter Zeit meist unter freiem Himmel an besonders dazu geeigneten Plätzen. Die Versammlung fand statt in heiligen Hainen, auf Bergen, in Tälern, auf Wiesen und Auen, gerne auch in der Nähe von Gewässern. „Das heilige Element scheint ursprünglich zu Gerichtsverhandlungen erforderlich gewesen zu sein“ (Grimm's R. A. 795).

Bestimmte Bäume bezeichneten die Stätte; Linden, Buchen, namentlich aber mächtige alte Eichen, woher noch verschiedene Ortsnamen, Dreieichen, Siebeneichen usw. Auf der Dingstätte ist ein durch natürliche Grenzen oder künstliches Gehege abgesonderter viereckiger oder runder Raum abgegrenzt, in dem der Richter mit den Urteilern sitzt. Außen herum steht der „Umstand“, das Volk. „Alt und üblich ist der Rund, der Ring, weil die umstehende Menge einen natürlichen Kreis bildet“ (R. A. 809).

Die Zeit der Versammlung ist der Tag, d. h. die Zeit nach Sonnenaufgang und vor Sonnenuntergang, so daß sie vor Mittag begonnen werden mußte und wenn nötig bis zum Sonnenuntergang dauerte.

---

[1]) Aus den Bayreuther Blättern 1886.

Zwar ist im Szenarium bei Wagner über die Zeit nichts Näheres bestimmt, doch müssen wir notwendig den Morgen annehmen; denn nachdem die Verhandlungen längere Zeit gepflogen worden sind, sagt der König: „im Mittag hoch steht schon die Sonne!"

Es gibt nun gebotene und ungebotene Dinge. Die letzteren sind die regelmäßigen, welche zu bestimmten Zeiten stattfinden. Es sind die Hauptversammlungen des Volkes, in welchen die öffentlichen Angelegenheiten, Kriminal- und Privatklagen, abgewickelt werden. Außerordentliche, gebotene Dinge finden statt, wenn dem Reiche eine besondere Not, Kriegsgefahr, droht oder, wenn der König ins Land kommt. Im Lohengrin haben wir ein gebotenes Ding; der König kam ins Land, um den Heerbann aufzurufen. („Gebt ihr nun Fried' und Folge dem Gebot?")

Das gebotene Ding ist dadurch noch ein ganz außerordentliches, daß der König selbst den Vorsitz hat. Vorerst haben wir nur eine Volks- und Heerversammlung unter des Königs Vorsitz, erst später wird diese zur Gerichtsversammlung. Wir haben nun einige Andeutungen über die damaligen Verhältnisse zu machen, inwiefern der König in brabantische Rechtsverhältnisse einzugreifen befugt ist.

Die einzelnen germanischen Stämme hatten von Urzeit ihre eignen Rechte; es gab bayerisches, fränkisches, sächsisches, burgundisches, langobardisches usw. Recht. Das Recht hatte keine territoriale Geltung, vielmehr persönliche, also der Franke mußte nach fränkischem Recht gerichtet werden. Diese Rechtszustände der einzelnen Stämme, später freilich mit territorialer Geltung, haben sich das ganze Mittelalter durchgeschleppt, und sind bekanntlich bis zum heutigen Tage noch nicht völlig ausgeglichen. Ein vollständiges, gemeinsames Reichsrecht haben wir noch nicht. In der karolingischen Zeit und unter den folgenden Kaisern stehen die Volksrechte noch in voller Blüte. Die Einheit des Staates, soweit sie durchgedrungen war, forderte aber einheitliche Satzungen; neben das Volksrecht, das sich im Stammesrecht zeigt (und ein solches müssen wir natürlich im gegebenen Falle auch bei den Brabantern annehmen), tritt ein Königsrecht, welches durch den Bann, als die dem König zustehende legislative Gewalt und Gerichtsbarkeit, geschützt wurde, und teils als Ergänzung zum Volksrecht trat (capitula legi addita) teils allgemeine Geltung beanspruchte (capitula per se legenda) und zum Reichsrechte wurde.

In der Folgezeit trat der König immer mehr in den Vordergrund, namentlich in den einzelnen gewaltigen Erscheinungen, zu denen auch Heinrich I. zählt. Die Königsmacht tritt an Stelle der Volksmacht. Vom Könige geht aus Schutz der Rechte und Personen. Als oberstem Richter steht ihm das Recht zu, Befehle und Anordnungen zu treffen

und auf deren Übertretung Buße zu setzen. Somit erscheint also König Heinrich als oberster Gerichtsherr in Brabant, um die Streitigkeiten, welche nach brabantischem Volksrecht und, weil unter den brabantischen Großen selbst entstanden, nicht zum Austrag zu bringen sind, nach „des Reiches Recht", nach Königsrecht, kraft seiner Richtergewalt zu entscheiden. Der König sitzt natürlich in erster Linie nach des Reiches Recht, nach eignem Recht, nicht nach brabantischem mit den Brabantern zu Ding.

In der Dingversammlung sind anwesend Grafen, Edle, Reisige, Volk und Knechte. Unter den Edlen ist die Gefolgschaft des Königs zu verstehen, andererseits die des Herzogs von Brabant. Die Herzöge sind die Verwalter größerer Reichsteile; ihnen unterstellt zur Verwaltung kleinerer Teile sind die Grafen. Der Adelstand ist zu unserer Zeit noch nicht so scharf gegliedert wie im späteren Mittelalter, es fehlt vor allem der eigentlich höfische, kavaliermäßige Ritterstand, der im Lohengrin auch keine Erwähnung findet, denn die Bezeichnung „Ritter", welche Lohengrin von sich gebraucht, hat einen ganz anderen Sinn als den höfisch-mittelalterlichen; mit der Bezeichnung „Reisige" spielt Wagner in feiner Weise darauf an, daß Heinrich I. als Neuorganisator des Heerbannes, vor allem durch Schaffung eines Reiterheeres gilt.

Wir haben nun zu fragen, sind die Genannten genugsam bezeichnet, um später ein Gericht zusammensetzen zu können? In den ältesten Zeiten fällt das Gericht zusammen mit der Volksversammlung, deren Vorsitzender als Richter fungiert. Den Richter unterstützte in den ältesten Zeiten die gesamte Gemeinde der Freien, der Umstand. Diese Teilnahme des Umstandes wurde später sehr beschränkt, sein Eingreifen bloße Formalitätssache. Zur Seite des Richters sitzen die angesehensten, erfahrensten Männer (später die Schöffen genannt), aus denen der Richter oder die Partei eine kleinere Anzahl zur „Findung" eines Urteils auswählte. Im Gerichte des Königs traten als Urteiler auf die bei ihm anwesenden Getreuen, die Hofbeamten, die Großen, im Lohengrin also die sächsischen und thüringischen Grafen. Als notwendige Person tritt im Mittelalter bei den Gerichten überall der Fronbote auf, der mit der Ladung, Handhabung der Ordnung usw. betraut war. Dieser Bote und Ausrufer trug einen Stab in der Hand (R. A. 767).

Ort und Zeit und Personen sind mithin so, wie sie die regelrechte Dingversammlung erfordert; aus dieser kann sich ebenso regelrecht das Gericht zusammensetzen. Einer jeden Dingversammlung wurde ein besonderer Frieden beigelegt; Vergehen, welche hier begangen wurden, unterlagen einer höheren Buße. Dieser Frieden heißt der Dingfrieden. Er muß feierlich angesagt werden. Bei unserer gegenwärtigen Versammlung ist aber der Friedensformel ein um so höheres Gewicht

beizulegen, als sie zugleich vornehmlich eine Versammlung des Heerbanns unter des Königs Vorsitz ist. Hierdurch tritt zu dem gewöhnlichen Dingfrieden noch der Königs- und Heerfrieden. Über die unruhig wogende Volksmenge, deren Drängen die wenigen lebhaften Takte der Einleitung schildern, schmettern plötzlich die Heerhörner, um Ruhe zu gebieten; der Heerrufer eröffnet das Ding mit der Frage, ob die Brabanter Fried' und Folge dem Gebot geben, der diese mit freudigem Zuruf antworten. Die Worte des Heerrufers haben etwas Formelhaftes, Altertümliches, ganz seinem Amt entsprechend; so der Stabreim „Reiches Recht", „Fried und Folge", der „König kam". Ich muß hier die Bemerkung einfügen, daß mehrere Texte (auch die Ges. Schriften) des Lohengrin lesen: „hört Fürsten, Edle, Freie von Brabant", während Partitur und Klavierauszüge, „Grafen, Edle, Freie von Brabant" haben. Die erste Lesart muß durch ein Versehen entstanden sein, sie ist ganz unrichtig. Überall sonst im Text wird von brabantischen Grafen und Edlen gesprochen. Fürsten, vollends im Plural, gibt es gar nicht in Brabant; denn der Herzog ist tot und noch kein neuer belehnt. Unter „Fürsten" kann man nur Könige und allenfalls Herzöge verstehen. In diesem Sinne sagt Lohengrin sehr richtig: „aller Fürsten höchstem Rat." Denn hier handelt es sich um den König. In der Formel des Heerrufers haben wir unbedingt „Grafen" einzusetzen, Fürsten ist falsch.

Der König erhebt sich daraufhin, um in kurzen, kernigen Worten sich an das Volk zu wenden. Seine Rede enthält einen treffenden Abriß seiner ganzen Geschichte. Wir erfahren von seinen Kriegen mit den Ungarn (wie später von den Dänenkriegen, an die Telramund den König erinnert), von denen er einen neunjährigen Waffenstillstand erkaufen mußte, von seiner Städtegründung („beschirmte Städt' und Burgen ließ ich bauen"), von seiner Heeresorganisation („den Heerbann übte ich zum Widerstand"). Wagner hat hier ein kleines Kunstwerk geschaffen, indem er so wichtige Ereignisse so vollständig in ein paar Worten unterbrachte, die mit einem schönen Aufruf an den germanischen Geist zur Einigkeit enden. So spricht ein Heldenkönig zu seinem Volk, das er in den ernsten Kampf hinausführen will. Darauf setzt sich der König, womit er das Zeichen zum Beginn der Verhandlungen am Ding gibt.

Der Anstoß zum Beginn der Gerichtsverhandlung muß vom Kläger ausgehen. Der Richter wird nur auf Antrag tätig. Telramund, der Kläger, tritt in den Ring, dem König gegenüber, und bringt seine Klage vor. Er zeiht Elsa von Brabant des Brudermordes. Zugleich beansprucht er das Herzogtum kraft seines Rechts als nächster Verwandter. Endlich klagt er Elsa geheimer Buhlschaft an. Es galt im

Mittelalter das Recht, daß man sowohl im Gericht Anwesende belangen, aber auch Abwesende laden konnte. Zur Vorladung des Abwesenden beauftragte der Richter die Fronboten. Diese Formalitäten sind im Lohengrin streng eingehalten. Schön ist die Teilnahme des Umstandes an den Vorgängen ausgedrückt durch den dumpfen Chorgesang: „Ha, schwerer Schuld zeiht Telramund, mit Grau'n werd' ich der Klage kund", gleichsam das Murmeln der Volksmenge, die den Druck eines bevorstehenden gewichtigen Ereignisses empfindet.

Der König gebietet nun Beginn des eigentlichen Gerichts; alsbald ertönt die Fanfare der Hörner, und der Heerrufer schreitet wieder zur feierlichen Hegung des Gerichts in die Mitte. Der König hängt den Schild über seinem Sitze auf. (In ipso mallo scutum habere debent, lex Salica.) Die Sachsen und Thüringer stoßen ihre entblößten Schwerter vor sich in die Erde; die Brabanter strecken die Waffen vor sich nieder. Es ist bei verschiedenen germanischen Stämmen Sitte, daß die beim Gericht Anwesenden keine Waffen tragen dürfen. Mit Eröffnung des Gerichts werden sie niedergelegt und erst am Ende der Verhandlungen wieder ergriffen, so daß das Waffenergreifen identisch ist mit Schluß des Gerichts. Beim Falle Telramunds geschieht dies auch. Die feierlichen Fragen und Antworten zwischen Fronboten und Richter, hier König und Heerrufer, gehören zu den Formalitäten der Hegung. Es muß nochmals festgestellt werden, ob das Gericht gerecht gehalten sei, und wenn dies geschehen, der Beginn laut verkündet werden. Die Szene ist im Geist ganz richtig gehalten und namentlich die von Wagner selbst gebildete Frageformel des Heerrufers trefflich gelungen: „Soll hier nach Recht und Macht Gericht gehalten sein?" Die Formel wird rechts und links von doppeltem Stabreim („Soll — sein, Recht — Gericht") eingeschlossen, in der Mitte wirkt die Assonanz („Recht — Macht —

Gericht"). s. a. / a. \ a. s. (s. / s.) Die Worte des Königs „nicht eh'r soll bergen mich der Schild, bis ich gerichtet streng und mild" gehören in das Bereich der häufigen alten Beteuerungsformeln, wonach die Waffe keinen Schutz dem mehr geben soll, der sich vergangen, der seine Pflicht vergaß und seinen Eid gebrochen. Jetzt tritt Elsa auf; auch hier hat die innere Bewegung der Volksmenge einen treffenden Ausdruck gefunden. Wir müssen hier zum Verständnis des Folgenden den Umstand im Auge behalten, daß als Kläger Telramund, der erste Graf Brabants, der glaubwürdigste Mann, im Lande hochgeehrt, aller Tugend Preis, den ihm der König selbst bereitwilligst zuerkennt, vor Gericht aufgetreten ist und durch das Ansehen seiner Persönlichkeit das Recht auf seiner Seite hat. Andererseits aber wirkt der Zauber jungfräulicher Unschuld

und Reine in der Person Elsas bedeutend auf die Gemüter der Beteiligten ein, wodurch ein Schwanken der Ansicht nach beiden Seiten hin entsteht und ein rasches gerichtliches Urteil sehr erschwert wird. Auf die Ladung muß der Beklagte erscheinen, wenn nicht ehehafte Not ihn verhindert; durch sein Erscheinen erst kommt es zur Verhandlung. Die wirkliche Verhandlung prägt sich aus durch Rede und Widerrede der Parteien. Wenn der Beklagte das Recht des Klägers, ohne Einrede zu erheben, einräumte, so bekannte er seine Schuld, und der Urteilsspruch wurde über ihn gefällt. Wenn Einwendungen gemacht wurden, so kam es zum Beweisverfahren. Der König fordert Elsa zur Verteidigung vor Gericht auf. Ihre Antwort ist die Erzählung von dem gottgesandten Ritter, der ihr schützend im Traume erschien. Elsa als Weib braucht ja zur siegreichen Durchführung ihrer Sache einen Beschützer; sie selbst ist hilflos. Große Rührung erfaßt des Königs Herz, das ihm deutlich sagt, sie ist rein. Aber das Recht spricht für Telramund, der auf die Macht seines Adels, auf das Ansehen seiner Person, auf ein glaubwürdiges Zeugnis sich beruft, und jedem, der dies leugnet, mit dem Schwert Red' und Antwort zu stehen bereit ist.

Den Entscheid nach menschlichem Recht zu treffen wagt der König nicht; da legt er das Urteil in Gottes Hand: zum Gottesgericht! „Gott allein soll jetzt in dieser Sache noch entscheiden." Das Gottesurteil wurde angewandt als direktes Mittel zur Bekräftigung der Behauptung oder, wenn der Beweis durch die gewöhnlichen Mittel nicht gelingen wollte. Man wandte die Berufung auf die Gottheit an, von welcher man annahm, daß sie durch unmittelbares Eingreifen dem den Sieg verschaffen werde, welcher im Rechte war. Dem Zweikampf, einem sehr alten, schon heidnischen Institut, lag die Anschauung zugrunde, das Bewußtsein des Rechts werde notwendig selbst dem an physischer Kraft oder Geschicklichkeit nachstehenden Kämpfer mit Hilfe der Gottheit den Sieg verleihen über seinen Gegner, welchen das Gefühl des Unrechts und die Rache der Gottheit schwächen müßten. Der gerichtliche Zweikampf ist gestattet zur Behauptung eines Zustandes, welchen der Kläger angegriffen hat, sofern es sich handelt um Freiheit, Eigentum und Besitz. Es ist wesentlich der Beklagte, dem das Recht zusteht, damit er trotz der gegen ihn sprechenden Gründe seine Unschuld oder sein besseres Recht durch die ihm Kraft verleihende Gottheit dartun könne. Bereits die Volksrechte gestatteten die Annahme von Kämpfern; für eine Person, welche sich nicht selbst vertreten konnte, kämpfte ihr Vertreter. Dies gilt namentlich von der Frau, der übrigens bereits lex Bajuv. III, 13,3 eignes Kampfrecht zusteht. Als Kampfplatz gilt das Gericht oder ein besonderer Ort. Die Kämpfer kämpfen unter Aufsicht des Richters nach den im Herkommen bestimmten Regeln.

Im früheren Mittelalter kommt der Zweikampf ganz allgemein im Reichsrecht und Landrecht vor. Eine Menge hierauf bezüglicher kaiserlicher Edikte bezeugen dies. Ein Beispiel eines Zweikampfs für eine fälschlich beschuldigte Frau hat bereits Paulus Diakonus (R. A. 929). Mit dem Entschlusse des Königs, die Sache durch ein Gottesurteil entscheiden zu lassen, trat das energische Gerichtsmotiv auf. Der König entblößt sein Schwert und stößt es feierlich vor sich in die Erde. Durch diese Symbolik (das Schwert spielt seit Karl d. Gr. eine bedeutsame Rolle als Rechtssymbol) kennzeichnet sich der neue, gewichtige Abschnitt, der im Verlauf der Verhandlungen eingetreten ist. Hierauf richtet der König an Friedrich von Telramund und Elsa die Frage, ob sie zum Gottesgericht bereit seien. Beklagter und Kläger tragen beim Zweikampf selbst Gefahr und Last und müssen sich einverstanden erklären (R. A. 910). Elsa wird aufgefordert, ihren Streiter zu bezeichnen, was sie wieder mit ihren früheren Äußerungen beantwortet, mit Namensnennung kann sie den Ritter nicht bezeichnen. Jetzt erfolgt der Aufruf durch Heerhornbläser und den Heerrufer nach den vier Himmelsrichtungen, welche in der Rechtssymbolik wiederum bedeutsam sind. Bis zur Ankunft Lohengrins haben wir keine gerichtlich wichtigen Momente mehr. Ich benütze hier die Gelegenheit, darauf hinzuweisen, wie gut die Wagnersche Dichtung in Form und Geist sich mit den alten Lohengringedichten verwandt zeigt. Die seither besprochene Szene schildert z. B. Konrad von Würzburgs „Schwanritter" folgendermaßen:

Der küneg Karle dô
rîlîchen als ein römscher voget
kam in das Niderlant gezoget,
und wolt dar inne rihten
und allez daz verslihten,
daz für in kaeme dô ze klage,
als noch hiut und alle tage
billîch ein römscher küneg tuot. —
Er bat künden unde hiez
den liuten von dem lande sagen,
wer vor im iht hête zu klagen,
daz er für in dô kaeme,
und guot gerihte naeme,
nâch seinem rehte al zehant. — —
Karle ûf ein gestüele was
gesezzen durch gerihte. — —
Ein wîzer swan
flôg ûf dem wazzer dort heran
und nâch im zôg ein schiffelîn
an einer ketten silberîn.

Als Lohengrin gelandet, verabschiedet er den Schwan mit den Worten:

Den vogel liez er kêren dan:
„Fliug dînen weg wol, lieber swan!"

Die trotzige Antwort Telramunds, als es sich um den Kampf handelt, hat auch im „Schwanritter" die Parallele:

Wolle ieman mich bestân,
der kome her, ich bin bereit,
daz ich des kampfes arbeit
wil dulden unde lîden,
ê daz ich wolle mîden
mîn erbeschaft an endes zil. — —
Ob ich ze sêr entsaeze
an iuch diz wunderlîche ding,
daz iuch her in dis landes ring
gefuoret hât ein wilder swan,
sô waer ich ein verzagter man
des lîbes und des muotes. —

Lohengrin tritt als Beschirmer Elsas sofort auf, indem er im Gerichtsring vor Edlen und Volk laut und vernehmlich Elsas Unschuld verkündet und Telramunds Klage als falsch bezeichnet. Darauf wird der Kampf in feierlicher Weise vorbereitet, indem auf des Königs Gebot der Platz abgemessen wird. Es ist demnach ein Schlagen auf Mensur. Den beiden Kämpfern und dem Volk werden vom Heerrufer nochmals genau die Kampfgesetze vorgeführt, die dem Volke Fernebleiben vom Kampf, den Streitern selbst aber strengste Redlichkeit, ohne Zaubers List und Trug, anbefehlen. Das Gedicht „Lohengrin" hat an entsprechender Stelle (III 210):

Es ward der Friede überall verkündet und geboten,
bei Strafe des Verlusts der Hand
dem Ritter, doch dem Knecht war das Haupt zum Pfand;
so schied Gefahren man, die jenen drohten.

An Stelle kirchlicher Zeremonien, Weihen usw., die übrigens dem eigentlichen Recht fremd sind, namentlich dem älteren germanischen, und mit solchem haben wir es hier zu tun, die außerdem ihre hauptsächliche Anwendung nur bei den Ordalien, den Gottesurteilen, Feuer- und Wasserproben usw. finden, tritt hier das kurze, ergreifende Gebet des Königs. Alle menschliche Weisheit, alles Menschenrecht ist Einfalt, kann irren, Gott allein weiß das wahre Recht, und das soll er nun künden und ans Tageslicht bringen. Anziehende Vergleiche bietet

die Erzählung vom gerichtlichen Zweikampf im Rolandslied 8873 ff., namentlich 8882 ff. Der Kaiser „bat thie menige, thaz sie got flêheten, thaz er thaz rîke geêrete, thaz er sîne tugende besceinte unde thie rehten wârheit under in erzeihte.“ Chanson de Roland 3873 ff. 3891: „E Deus!“ dist Carles, „le dreit en esclargiez.“ Die Heerhörner fallen mit einem langen Kampfruf ein. Der König zieht sein Schwert aus der Erde und schlägt damit dreimal an seinen aufgehängten Schild. Bei einer feierlichen Gerichtshandlung schlug der Sentgraf, oder sonstige Vorsitzende, dreimal an eine Lanze; an einer solchen wurde nämlich oft der Schild aufgehängt (R. A.). Mit Friedrichs Fall ist das Gericht zu Ende und Elsas Unschuld glänzend erwiesen. Ein langgezogener Ton der Hörner, die Sachsen und Thüringer ziehen ihre Schwerter aus der Erde, die Brabanter nehmen die ihrigen auf. Jubelnd brechen die Edlen und Männer in den Kreis, so daß dieser von der Masse dicht erfüllt wird. Die Sachsen erheben Lohengrin auf seinem Schilde, die Brabanter Elsa auf dem Schilde des Königs. Jauchzend werden die Waffen zusammengeschlagen und alles verläßt die Gerichtsstätte. Dem Gerichte folgt Festesfreude.

Der zweite Aufzug zeigt uns das Volk in Freuden und Hochgeziten. Im Pallas sind die Männer bis spät in die Nacht zu fröhlichem Gelage versammelt. Abgesehen davon, daß die außerordentlichen Verhältnisse diese Feststimmung im Volke veranlassen, war es auch an und für sich Sitte, das Gericht mit einem fröhlichen Trunke zu beschließen. Der Morgen des folgenden Tages aber führt uns erst in das eigentliche Leben ein. Bei der kirchlichen Trauung, welche Wagner verlangt, hat er sich einige Freiheit in der Anordnung erlaubt. Die kirchliche Einsegnung der Ehe war nämlich in früherer Zeit nicht unumgänglich notwendig. Zwar verordnete schon Karl d. Gr. in einem 802 erlassenen Kapitulare, daß die Ehe unter kirchlicher Einsegnung geschlossen werde, drang jedoch nicht durch. Erst im 10. bis 12. Jahrhundert tritt die Kirche mit ihren Forderungen energischer auf. Die Verlobung als einen Akt weltlichen Vormundschaftsrechtes läßt sie außer ihrem Bereich, verlangt aber, daß die öffentliche Hochzeit in der Kirche durch den priesterlichen Segen nach Anhörung der Brautmesse gefeiert werde. Die darauf bezüglichen Synoden und Beschlüsse gehören einer späteren Zeit als der Lohengrin an. Am leichtesten ward die Einsegnung des jungen Ehepaars am Morgen nach dem Beilager angenommen (so Nib. 594, Gudrun 1666, 1667). Im „Athis“ findet sich aber bereits vor dem Beilager Einsegnung.

Aber diese Ansicht drang zunächst nicht durch, und selbst in Gedichten höfischer Richtung bemerken wir bei Schilderung von Hochzeiten gar keine Mitwirkung seitens der Kirche.

Wagner setzt im Lohengrin die Messe im Münster vor das Beilager, eine Ausnahme allerdings von der Regel, aber im Lohengrin, als einem Werke, in dem der christliche Religions- und Gottesbegriff sehr in den Vordergrund tritt gegenüber dem auf der letzten Stufe des Verfalls befindlichen Heidentume, welches durch Ortrud repräsentiert wird, ganz wohl zu verstehen. Wagner denkt sich am Morgen die Einsegnung in der Kirche; den Tag füllt das rauschende Fest aus, welches die musikalische Einleitung zum dritten Aufzug schildert. Die Hochzeit endet mit dem letzten Akt der Brautleite. Der Vermählung mußte natürlich die Verlobung vorausgehen. Altgermanisch ist das unumschränkte Verfügungsrecht des Vormundes über die Hand des Weibes. Früh aber milderte sich die Härte dieses Verhältnisses, indem auch dem Willen des Mädchens Einfluß auf die Verlobung zustand. Bei vornehmen Frauen, zumal wenn sie keine nahen Verwandten hatten, läßt sich schon in alter Zeit die Selbstverlobung nachweisen. Doch sind dies immerhin Ausnahmefälle. (Auch das norweg. Recht [Frostathing 11, 18] gesteht einem Mädchen, das in volles Erbe getreten ist, mit 15 Jahren die Befugnis zu, sich zu verheiraten, wem es wolle.)

Elsa befindet sich in einer Ausnahmestellung. Ihr eigentlicher gesetzlicher Vormund ist Telramund, der aber, weil er als Kläger gegen sie auftritt, nicht in Betracht kommen kann, wo es sich um Verlobung handelt. Eigentlich ist nun der König der Vormund und wäre zu eventueller Einsprache berechtigt. Das Staatsoberhaupt übernahm nämlich in ältester Zeit, ehe die an sich sehr junge Einrichtung eines gewählten Vormunds aufkam, wenn geborene Vormünder fehlten, die Mundschaft. Die Verlobung Elsas und Lohengrins geschieht nun öffentlich, vor Zeugen, im Volksring, vor Beginn des Kampfs. „Wenn ich im Kampfe für dich siege, willst du, daß ich dein Gatte sei?“ Juristisch verhalten sich Trauung (Vermählung, Heimführung) und Verlobung so zueinander, daß durch letztere die Ehe beschlossen wird, die Trauung sich als deren Erfüllung herausstellt, daß die Verlobung das Rechtsgeschäft ist, wodurch die Eheschließung erfolgt, durch die Trauung aber die Tatsache eintritt. Die kirchliche Trauung ist juristisch ein indifferenter Akt, wodurch ihr Zurücktreten sich leicht erklärt, zumal wenn wir bedenken, daß die germanischen Rechte meist aus älteren heidnischen fließen, in welchen etwaige religiöse Zeremonien nur einen feierlichen weihenden Charakter haben können. In letzterer Weise erscheint dann auch die kirchliche Trauung in christlicher Zeit.

Die juristische Trauungsfeierlichkeit besteht im Mahl und in verschiedenen damit verbundenen Formalitäten. Sie endet mit der vollen Übergabe der Braut in die Gewalt des Mannes. Diesen letzten und wichtigsten Akt hat der „Lohengrin“ in der Brautleite erhalten. Auch

hier ist Wagner vollständig konsequent, indem Anfang und Ende des Rechtsgeschäftes vor unsern Augen sich abspielen, in der Mitte liegende unwesentliche, für den dramatischen Gang der Handlung aber ganz unnötige, störende Elemente weggelassen sind.

Eine Szene des regsten Lebens entwickelt sich mit Anbruch des Morgens in der Burg Antwerpen. Aus dem Burghof und durch das Turmtor kommen immer zahlreicher brabantische Edle und Mannen vor dem Münster zusammen, die sich in heitrer Erregtheit begrüßen. So sagt das Nibl. 271:

An einem pfingstmorgen sach man füre gân
gekleidet wünneclîche vil manegen küenen man,
fünf tûsent oder mêre, dâ zer hôhgezît.

Der Heerrufer tritt unter die Menge, um des Königs Wort und Will' zu künden. „In Acht und Bann ist Friedrich Telramund, weil untreu er den Gotteskampf gewagt. Wer sein noch pflegt, wer sich zu ihm gesellt, nach Reiches Recht derselben Acht verfällt." Das ist die interdictio ignis et aquae. Wer den Geächteten wissentlich nährt und herbergt, verfällt selbst seinem Los. Zum andern kündet der Heerrufer die Belehnung Lohengrins mit dem Herzogtum Brabant. Zum dritten als ersten Erlaß des Schützers von Brabant das Aufgebot zur Heerfahrt an den brabantischen Heerbann. Unterdessen ist die Zeit des Hochzeitsfestes herangekommen. Ein langer Zug von Frauen in reichen Gewändern schreitet aus der Kemenate auf den Söller und von da nach dem Pallas herab, wo er sich wieder dem Vordergrunde zuwendet, um den Münster zu erreichen. Bei Elsas Erscheinen bricht die Menge der unten harrenden Ritter in bewundernden Zuruf aus. Zur Vergleichung lassen sich die Verse des Nibl. beiziehen, welche Kriemhilts Erscheinen schildern:

280 ff.

Von einer kemenâten sach man si alle gân:
dô wart vil michel dringen von helden dar getân,
die des gedingen hêten, ob kunde daz geschehn,
daz si di maget edele solden vroelîchen sehen.

Nu gie diu minneclîche alsô der morgenrôt
tuot ûz den trüeben wolken. — —

Ja lûhte ir von ir waete vil manic edel stein,
ir rôsenrôtiu varwe vil minneclîchen schein;
ob ieman wünschen solde, der kunde niht gejehen,
daz er ze dirre werlde hete iht schoeners gesehen.

Sam der liehte mâne vor den sternen stât,
des schîn so lûterlîche ab den wolken gât,
dem stuont si nu gelîche vor maneger frouwen guot,
des wart dâ wol gehoehet den zieren heleden der muot. — — —

Die hôhgemuoten degene diene wolden daz niht lân,
si drungen, dâ si sâhen die minneclîchen meit. — — —

Die mit der frouwen giengen, die hiezen von den wegen
wîchen allenthalben: daz leiste manec degen.

Auch die nachfolgende Szene vor dem Münster, der Zank zwischen Elsa und Ortrud, hat in ihrem Bau und in ihren Motiven (der Vorzug des Gatten schafft seinem Weibe Vortritt vor dem Weibe des andern) große Ähnlichkeit mit der bekannten Szene zwischen Kriemhilt und Brunhilt vor der Türe des Münsters. Wenn wir die modernen Dichtungen betrachten, welche diese Szene auf die Bühne bringen, und diese Darstellungen mit der im Lohengrin vergleichen, so muß jeder redliche Beurteiler der Lohengrinszene in jeder Beziehung den Vorzug vor allen andern geben. Was das deutsche Epos gibt, was die modernen Dramatiker aber oft recht unschön und häßlich zugerichtet haben, bei welchen die Szene stets ein seltsames Mittelding zwischen vulgären Schimpfworten und unnatürlichem, geschraubtem Pathos wird, hat uns Wagner hier im Drama in vollendeter Form, in origineller Neuschöpfung wieder gegeben. Man lese einmal die Szenen bei Hebbel, Geibel usw. und dann die im Lohengrin, ziehe auch die Szene des Nibl. Liedes bei, um sich völlig zu überzeugen, wer das Rechte traf.

Die folgende Szene enthält einen ungemein wichtigen Zug, welcher freilich bei den Bühnenaufführungen beinahe durchgängig ganz verwischt und verdorben ist. Schuld daran trägt neben andern Umständen ein fataler Strich, von dessen Notwendigkeit uns niemand überzeugen kann. Friedrich von Telramund hat den Entschluß gefaßt, trotz seiner Acht noch einmal seinem Gegner als Kläger persönlich gegenüberzutreten. Er hat dies seinen Mannen mitgeteilt, und sich dann im Münster bis zum entscheidenden Momente verborgen. Wir müssen hier die Macht der Kirche im Auge behalten. Das Heiligtum, die Kirche, verleiht jedem einen gewissen Schutz, weil an dem heiligen Ort kein Blut fließen darf, also selbst der Gefehmte nicht getötet werden kann. Nur von hier aus kann Friedrich es wagen, dem Volke entgegenzutreten; vor dem Münster, dessen Gemäuer er schutzflehend umfaßt, sobald das Volk im ersten Zornesausbruch mit Waffen auf ihn eindringen will, kann er sich halten. Außerdem sind, wie dies namentlich die Münchener Aufführung sehr schön durchgeführt hat,

seine Mannen stets in seiner nächsten Nähe und bemühen sich eifrig, durch Zureden und Vorstellungen das wütende Volk zur Ruhe zu bringen. Unter solchen Umständen kann Friedrich es wagen, vorzutreten. Anfangs gerät er zwar in große Gefahr, indem seine Worte durch die Ausrufe der Erzürnten erstickt werden. Die Eindringenden halten erst an, von Friedrichs, von höchster Kraft der Verzweiflung erbebender Stimme erschreckt, und hören endlich aufmerksam zu: „Den dort im Glanz ich vor mir sehe, den klag' ich des Betruges an!" Bei den Aufführungen fährt Friedrich sogleich fort: „Nach Namen, Stand und Ehren frag' ich ihn laut vor aller Welt." Warum aber macht diese Frage so großen Eindruck auf die Menge? Was berechtigt denn Friedrich überhaupt zu einer solchen Frage? Lohengrin hatte sie ja verboten, und niemand dachte daran, die Frage zu tun. Auf diese Weise motiviert Friedrich gar nicht, wie er überhaupt das Recht zu solcher Frage hat. Und trotzdem verwirrt er König und Edle durch die Frage. Die Worte werden erst verständlich, wenn wir den Strich, der die ganze Szene sinnlos macht, wieder herstellen. Friedrich sagt: „Wie schlecht ihr des Gerichtes wahrtet, das doch die Ehre mir benahm, da eine Frag' ihr ihm erspartet, als er zum Gotteskampfe kam! Die Frage nun sollt ihr nicht wehren, daß sie ihm jetzt von mir gestellt." — Diese Worte enthalten eine Urteilsschelte, die dem Verurteilten zustand. Friedrich erhebt gegen das Verfahren und sein Ergebnis Einspruch, da der Prozeß nicht richtig geführt, das Gericht schlecht gewahrt worden sei; ein Formfehler ist begangen worden, auf Grund dessen Friedrich das Verfahren vom rechtlichen Standpunkte aus für null und nichtig erklärt. Diese Urteilsschelte wird sehr deutlich dadurch hervorgehoben, daß sie zu beiden Seiten vom Gerichtsmotiv eingeschlossen wird. Der Vorwurf Friedrichs geht nämlich dahin, daß Lohengrin die Frage erlassen worden sei, die Frage, ob er echt und adlig, ein ebenbürtiger Kämpfer Friedrich gegenüber sei. Die Urteilsschelte ist in schikanöser Weise gestellt. Alles Volk, Edle und König, auch Friedrich selbst mußten beim ersten Blick erkennen, daß Lohengrin von reinem Adel, frei und edelgeboren war, ein Zweifel konnte sich gar nicht erheben. Die Frage verbot Lohengrin. Aber Telramund fußt darauf, daß dies alles auch Betrug sein könne; Lohengrins Adel muß förmlich bezeugt und erwiesen werden. Daher die Betroffenheit des Königs und der Edlen. Nun dürfen sie den Gefehmten nicht mehr mit dem Schwert bedrohen, da er sich aufs geltende Recht beruft, darum können sie auch ihn nicht mehr hindern, das Urteil zu schelten und zugleich selbst den Formalfehler zu berichtigen, die Frage zu stellen. Jetzt hat sich natürlich Telramund auch die Möglichkeit errungen, ungehindert am Platze bleiben zu können, da er das Rechtsgefühl anrief und nicht ungehört geblieben war. Die Stimme

der verstandesmäßigen kalten Überlegung ist wach geworden. Die fernere, unbehelligte Anwesenheit Telramunds bis zum Ende der Szene ist vollständig berechtigt; er wird auch kühner und verläßt seinen früher so engbegrenzten Platz an der Münstertüre. Wenn jedoch die Urteilsschelte wegfällt, ist das Gebaren Telramunds unverständlich. Aus dem so feinen Gewebe der Handlung wird ein grober Operneffekt. Lieber lasse man die ganze Szene Telramunds weg, als daß man sie in so verzerrter Gestalt aufführt.

Lohengrin tritt einzig mit der Heiligkeit seines Wesens der Klage entgegen, was ganz religiös mittelalterlich gedacht ist; eine juristische Entgegnung auf die Schelte findet nicht statt, ebensowenig wird sie aber als rechtskräftig angenommen. Das Volk wird durch die Vorgänge in ein gewisses unbehagliches Schwanken zwischen dem Gefühl des Rechtes und dem der innern Herzensmeinung versetzt, welches in den wunderbaren Chören zum Ausdruck kommt. Ungemein wichtig für das Verständnis des Charakters der Elsa ist eine korrekte Ausführung der Szene. In ihrem Inneren streiten sich ähnliche Vorgänge, Zweifel und Glaube. „Der Frauen Sinn, gar unbelehrt, dünkt mich dem Sinn des Volks gleich wert." Es ist aber bei einem mittelalterlichen Volke vollkommen gerechtfertigt, daß das Wunderbare die Oberhand behält. Wir sehen in der besprochenen Szene Triebfedern in Bewegung gesetzt, die in feinsinnigster Weise aus dem Geiste der Zeit entspringen.

Der dritte Aufzug führt uns den Schluß des Hochzeitsfestes vor. Die Männer und Frauen mit Lichtern geleiten Elsa und Lohengrin ins Brautgemach. Edelknaben entkleiden Lohengrin des reichen Obergewandes und gürten ihm das Schwert ab; Frauen entkleiden Elsa ebenfalls ihres kostbaren Obergewandes. Der König, welcher hier wieder gleichsam die Stelle des Vormundes bei Elsa vertritt, segnet das Paar; hierauf entfernen sich alle, um die Neuvermählten allein, zum erstenmal allein zu lassen.

Es war schon altgermanisches, überhaupt indogermanisches Recht, daß die Ehe in allen ihren Folgen erst dann rechtsgültig wurde, wenn vor Zeugen eine Decke das Paar beschlagen hatte. Dieser alte Gebrauch dauerte noch das ganze Mittelalter hindurch in der Brautleite fort. Wenn am ersten Hochzeitstage die Nacht hereinbrach, ward die Braut von den Eltern und dem Brautführer samt der Brautfrau, zuweilen auch von der ganzen Hochzeitsgesellschaft in die Brautkammer geleitet und dem Bräutigam übergeben. Wenn es dunkel war, wurden Kerzen dabei angezündet. Fromme Sitte verlangte nochmals Einsegnung des Paares. Der Zug zur Brautkammer ward von den Spielleuten begleitet; auch Lieder wurden dabei gesungen. Tänze werden bei dem

Kammergeleit erwähnt, woraus sich später die Fackeltänze entwickelten. Eine Spur davon ist in dem feierlichen Umschreiten der acht Frauen enthalten.

In eine ganz andre Welt führt uns das Zwischenspiel zwischen den zwei Abteilungen des dritten Aufzuges ein. Die Sage knüpft an Heinrichs I. Namen die Städtebegründung und Heereseinrichtung an. Sie nennt ihn ferner den ersten „deutschen" König. Diese Züge hat die Lohengrindichtung in feiner Weise ausgeführt. „Heinrich, der Deutschen König" ruft der Heerrufer zu Beginn des Werkes aus. Wagner hat Heinrich zu dem Vertreter der scharf und rein sich ausprägenden deutschen Nationalität etwa im Gegensatz zu der fränkisch-deutschen, oder besser romanisch-germanischen der früheren fränkischen und salischen Kaiser gemacht. Das Volk deutscher Zunge wird sich seiner deutschen Einheit bewußt. Dies ist ein tiefgreifender großer Gedanke, der namentlich als zu einer Zeit entstanden, in der Deutschland im argen lag (die Lohengrindichtung stammt aus dem Jahr 1845), uns den prophetischen Blick des Genius zeigt, der durch die trüben Schleier der Gegenwart zu besseren Zeiten dringt, im Vertrauen auf den deutschen Geist. Zugleich tritt uns die deutsche Einheit entgegen im Kampfe mit den Ungarn und Magyaren. Aus dieser tiefen Erkenntnis des germanischen Wesens schrieb Wagner die wunderbaren Stellen, voll Siegeskraft und Siegesbewußtsein: „Was deutsches Land heißt, stelle Kampfes Scharen, dann schmäht wohl niemand mehr das deutsche Reich." „Für deutsches Land das deutsche Schwert, so sei des Reiches Kraft bewährt." Nicht minder bedeutsam für die Zukunft sind die Worte Lohengrins: „Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich nimmer ziehn." Der kriegerische König wird uns aber auch inmitten seiner Scharen vorgeführt. Mit dem frühen Morgen wird es in der Burg von Antwerpen lebendig, der brabantische Heerbann soll ja heute mit dem königlichen sich vereinen, um gegen die Ungarn ins Feld zu ziehen. Vom innern Burghof her tönt ein Aufruf der Heerhörner. Im ersten Dämmer des Morgens liegt die Aue an der Schelde wieder vor uns. Sie ist der Sammelplatz für den Heerbann. Unter Hörnerklang langt der erste Graf mit seinen Mannen an, das Banner wird aufgepflanzt, die Mannen lagern zu kurzer Rast. Alsbald ertönen von neuem Hörner, ein zweiter und dritter Graf reitet ein; froh begrüßen sich die Recken. Es wird unterdessen immer heller. Die Scharen der Ankommenden mehren sich. Plötzlich hört man aus der Ferne die Trompeten des Königs. Regstes Leben entwickelt sich, alles eilt zu den Waffen, um Stellung zu nehmen, überall her schmettern Signalrufe; mit militärischer Raschheit sind die Scharen geordnet; das gewaltig erbrausende Heerbannmotiv zeigt uns gleichsam den Heerbann in strammster

Paradestellung. Von der aufgehenden Sonne umstrahlt, wie der Siegesgott selbst, tritt der König freudig stolzen Herzens unter seine Helden, die mit jubelndem Zuruf ihn willkommen heißen. Wer jemals Gelegenheit hatte, einem militärischen Sammelplatz beizuwohnen, wird uns zugestehen müssen, daß dieser Vorgang hier eine vollendete Wiedergabe gefunden hat bis auf alle Einzelheiten, das Lagern nach der Ankunft, die Kommandorufe beim Herannahen des Höchstkommandierenden „Zu den Waffen", „An die Gewehre", der „Guten Morgen"-gruß des Generals usw. usw.

Noch einmal verwandelt sich die Versammlung zum Gericht. Nicht als Streitgenosse, als Kläger erscheint Lohengrin. Lohengrin behandelt Friedrich von Telramund wie einen zuvor unschuldigen Mann, der erst durch seine Tat, der die Strafe auf dem Fuße folgte, sich verschuldet hat. Denn an und für sich hat Lohengrin nicht nötig, für seine Tat Rechenschaft abzulegen, da ja Friedrich geächtet ist und damit bußlos erschlagen liegt. Der Grundsatz, daß derjenige, auf dessen Betreiben hin über einen andern die Acht verhängt wurde, diesen Letzteren, wo er ihn findet, erschlagen darf und soll, beruht auf der Idee der Rache, welche im germanischen Strafrecht der älteren Zeit eine große Bedeutung hatte. Bedenken wir aber die Verhältnisse des zweiten Aufzugs, wo Telramund in gewissem Sinn durch seine Urteilsschelte wieder zu Recht kommt, wenigstens in der wenn auch nicht ausgesprochenen und vollständig bewußten Anschauung des Volks, ferner daß Lohengrin als Ritter des Grales als Vertreter der reinsten christlichen Idee erscheint, die sich mit der persönlichen Rache nicht wohl verträgt, so begreifen wir, weshalb Lohengrin, nicht auf das ihm eigentlich bereits aus dem Zweikampf vor Gericht erwachsende Recht der Tötung fußend, den meuchelmörderischen Überfall Telramunds als eigne neu zu entscheidende Rechtssache betrachtet und demgemäß handelt. Dazu kommt noch, daß er Telramund vor allem Volk das Leben schenkte, somit sich verpflichtet fühlt, zu sagen, weshalb er es ihm dennoch nahm. Nach germanischer Anschauung stehen alle Volksgenossen unter dem Schutze des Friedens, den keiner brechen kann, ohne damit alle zu schädigen, nicht bloß den einen, den er gerade beleidigt. Hat er sich vergangen, so ist niemand mehr verpflichtet, ihm den Frieden, den er selbst gebrochen, zu halten, er ist friedlos geworden. Dagegen sind die Volksgenossen verpflichtet, demjenigen, der persönlich geschädigt wurde, zu helfen. Sein Recht und das Recht aller im Frieden Befindlichen verlangt Bestrafung, Rache an dem, der den gemeinsamen Frieden brach. Schon im Augenblicke der Tat, mit welcher er den Frieden brach, kann die Strafe eintreten, also der Mörder auf der Stelle getötet werden. Die Praxis verlangt Einschränkungen

dieser allgemeinen Friedensidee, welche aber die Idee selbst in ihrem Wesen unberührt lassen. Die Volksgenossen verlangen den Beweis, daß der in Ausübung eines Vergehens oder nach dessen Ausführung Getötete wirklich auch nur darum erschlagen wurde. Dem Geschädigten stehen zwei Wege offen; er kann klagen, und den Urteilsspruch abwarten; dieser wird auf Acht oder Tod lauten; oder er kann selbst Rache nehmen, muß aber dann dennoch klagen und gleichsam einen bestätigenden Urteilsspruch hervorrufen. Klage und Urteilsspruch sind notwendig zur öffentlichen Anerkennung der geschehenen Rachetat, bzw. der Strafe. Aber es ist im Grunde unwesentlich, ob die Tat der Strafe vor- oder nachher vollzogen wurde. Im ersteren Falle verlangt das Recht „die Klage auf den toten Mann", d. h. die Tat des Erschlagenen wird vor Gericht zum Urteil vorgelegt und zugleich geklagt. Bestätigt das Gericht die Tat, so liegt der Mann bußlos erschlagen. War der Kläger im Unrecht, so wird sich das vor Gericht weisen und er der Strafe verfallen. Diese Klage auf den toten Mann bringt Lohengrin in aller Form vor. Zunächst sind, wenn möglich, Zeugen zu erbringen. Als solche ruft Lohengrin die Mannen des Telramund auf, denen er befiehlt, selbst den Erschlagenen vor des Königs Gericht zu tragen. Auf diese Zeugen würde er sich nötigenfalls sogleich berufen können. Doch tut hier sein bloßes Wort und Ansehen Genüge. Seine Klage und das Urteil des Königs, sowie des ganzen Umstandes geben die Worte:

Lohengrin.

Als Kläger sei ich jetzt von euch vernommen!
Zum ersten klage laut ich vor euch allen,
und frag' um Spruch nach Recht und Fug:
da dieser Mann mich nächtens überfallen,
sagt, ob ich ihn mit Recht erschlug?

Der König und alle Männer:

Wie deine Hand ihn schlug auf Erden,
soll dort ihm Gottes Strafe werden!

Die zweite Klage geht gegen Elsa, „die Frau, die Gott mir angetraut". Er muß die Klage stellen, um sein Gehen zu rechtfertigen. Er ruft das Volk zum Zeugen auf, daß Elsa ihm einst versprochen, die Frage nie an ihn zu tun. — —

So hat uns Wagner im „Lohengrin" ein lebensvolles Bild gegeben von den mittelalterlichen Verhältnissen. Fragen wir aber weiter, ist es ihm neben all dem auch gelungen, die übrigen Schönheiten der alten Dichtungen neu zu gestalten, so müssen wir dies bejahen. Ja noch viel mehr. Schon als bloße Neudichtung ist „Lohengrin" ein

unvergleichliches Werk. Und doch ist alles das eigentlich nur Nebenwerk im Vergleich zu den erhabenen Ideen, die Wagners Drama birgt. Von diesen sehen wir aber bei unserer Betrachtung ganz ab; wir fragen nur, ist der Lohengrin wirklich in allem eine lebensvolle Neuschöpfung der alten Gedichte?

Dazu müßten wir Wagner folgen in die alten Sagenüberlieferungen selbst, um uns recht zum Bewußtsein zu bringen, was er uns geschenkt. Wie ihm einerseits auch nicht der kleinste Zug entgeht, der dazu dient, das Bild zu beleben, so ist er andererseits unendlich feinsinnig in Weglassung alles Unwesentlichen. Und die wichtigsten, schönsten Züge sind so sehr mit dem Ganzen zu einer organischen Einheit verwachsen, ohne irgendwie mit störender Breite hervorzutreten, daß ein oberflächlicher Zuhörer sie kaum bemerkt. Oft greift er plötzlich eine Stelle, die unscheinbar versteckt liegt, heraus und macht sie durch eine leichte Änderung zu einem wahren Kleinod. Man vergleiche z. B. folgende Stellen:

Parz. XVI 826.

Er schiet ungerne dan:
Nu brâht im aber sîn friunt der swan
ein kleine gefuege seitiez (d. i. Schifflein).
sîns kleinoetes er dâ liez
ein swert, ein horn, ein vingerlîn,
hin fuor Loherangrîn.

Der „Lohengrin“ (mhd. Gedicht, übersetzt von Junghans, Reclam 1199) hat:

720.

Den Kindern er bewahren hieß
sein Horn und Schwert; der Frau den Fingerreif er ließ.
Man sah, er wollte Gutes ihnen gönnen.
Er sprach: dies ist beim Gral gewesen lange Weile;
mein Vater gab mir Horn und Schwert,
den Fingerreif die Mutter, meine Bitt begehrt,
daß man es halte wohl! — — —

Lohengrin bei Wagner:

Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,
dies Horn, dies Schwert, den Ring sollst du ihm geben.
Dies Horn soll in Gefahr ihm Hilfe schenken,
im wilden Kampf dies Schwert ihm Sieg verleiht!
Doch bei dem Ringe soll er mein gedenken,
der einstens dich aus Schmach und Not befreit.

Zwei Dinge sind es, die dem alten Gedichte wahrhaftigen Wert verleihen, der ideale Ertrag, den wir aus vielen öden dürren Haide-

strecken gewinnen, nämlich die Minne und der Gral. Unstreitig steht die mittelalterliche Minnepoesie auf einer sonst kaum nur annähernd erreichten Höhe. Auch Dichter geringeren Schlages gebieten hier über eine Farbenpracht und einen Bilderreichtum, die immer erfreulich und schön bleiben. Auch unser Epos „Lohengrin" schildert die aufkeimende Minne zwischen Lohengrin und Elsa mit feinster Anmut: sie war seiner Augen Maienwonne. Wenn der mittelalterliche Poet die Minne besingt, dann ist er ewig jung, wie der Lenz, der jedes Jahr dieselben Blumen und Blüten spendet; wenn's auch schon tausendmal geschah, alles ist immer wieder so lieblich neu. Das Feinsinnige an unsern mittelalterlichen Dichtern liegt in der geschmackvollen Schilderung; der Dichter beschreibt den Boden, dem seine herrliche Blume entwächst; er zeichnet die Stimmungen und Gefühle seiner Personen, die aber in ihren Reden schlicht und einfach bleiben. Die Zauberwonne der Minne in Reden einzuzwängen, wäre geschmacklos und phrasenhaft, unnatürlich. Ein höchstes Muster ist Meister Gottfried im Tristan: wie wundervoll ist die Schilderung des Maigefildes, auf dem der König Marke sein Frühlingsfest begeht. Ein wahrer Duft von Minne berauscht uns, lang ehe die Minne selbst zum bewußten Worte kommt. Dies ist aber nur dem Epiker möglich, der hier eigentlich zum Lyriker wird. Wie sollte der Dramatiker diesen Fluß in sein Werk überleiten? Der Wortdramatiker muß eines reizvollsten Punktes zum größten Teile entbehren. Nicht aber Wagner. Bei ihm ist die Musik, deren Geist er selbst in der Liebe faßt, der Boden, dem die Minne entkeimt. Das hohe Lied der Liebe tönt aus allen seinen wundervollen Partituren und, weil die Musik eine innerliche Kunst ist, noch viel wahrhaftiger und überzeugender als in den Worten des Epikers.

Aber wie steht es mit dem Gral? Unsere Anschauung vermag sich kaum mehr in die fromme, inbrünstige Stimmung hineinzufinden, mit der im Mittelalter das mystische Wunder dieses irdischen Paradieses erfaßt wurde. Was der Dichter meinte, wenn er den Gral als „des Wunsches Ziel" mit allem Erhabnen, Hohen ausstattete, vermögen wir ihm kaum nachzufühlen. Das Reich des Grales ist ein überirdisches, göttliches, gleichsam das Hereinragen des Metaphysischen in die Erscheinungswelt. Kraft der eignen Stellung der Musik, der höchsten aller Künste, wird es auch einzig ihr vorbehalten sein, uns davon zu erzählen, uns die erhabensten Wunder mitfühlen zu lassen. Wenn das wunderherrliche Motiv des Grales ertönt, dann steigt die hehre Burg mit all ihrem Glanze vor uns auf, dann haben wir wahrhaftig den Himmel auf Erden.

Lohengrin und Parsifal[1])

Das Lohengrinfestspiel führt zu tieferer Betrachtung dieses angeblich am besten bekannten Werkes und zur Erkenntnis, daß gerade hier das Gralswunder von Bayreuth am meisten nötig war, um die verwahrloste, abgespielte Oper zum ergreifenden lebendigen Drama zu erwecken.

Wagner schreibt (in den gesammelten Schriften 4, 356): „Ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmut und reinster Tugend, der alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück träumte. Der Unbekannte zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde."

Damit ist der Grundgedanke eines uralten Mythus der Seegermanen angedeutet: von Ingo, dem Stammkönig der Angeln, seiner Ankunft auf steuerlosem Schiff und seiner Rückfahrt in die unbekannte Ferne, aus der er einst dahergeschwommen. Um 1180 begegnet die Sage wieder in altfranzösischen Gedichten vom chevalier au cygne, vom Schwanritter, der als Ahnherr Gottfrieds von Bouillon galt.

Irgendein heraldisches Abzeichen, ein Schwanwappen, hat den Ingomythus mit dem Märchen von den sieben Schwänen verknüpft und den wunderbaren, götterentsprossenen Fremdling zum Ritter gewandelt, den ein Schwanschiff durch Meer und Fluß zur unschuldig angeklagten Herzogin von Bouillon bringt, damit er im Gerichtskampf die Klage zurückweise und den Gegner besiege.

In Deutschland wurde der Schwanritter durch Wolfram von Eschenbach zu Loherangrin (d. i. Loheran Gerin, Garin der Lothringer), zum Sohne Parzivals und zum Gralsritter, der zur jungen Herzogin von Brabant nach Antwerpen gesandt wurde.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts verfaßte ein thüringischer Dichter den Sängerkrieg auf Wartburg, worin er Wolfram selber die Geschichte von Lohengrin erzählen läßt. Und daraus ging zwischen 1283 und 1290 die bayerische Lohengrindichtung hervor, worin die Sage auf geschichtlichen Grund, in die Zeit Heinrichs I. verlegt wurde. Mit breiter Weitschweifigkeit schildert der Verfasser das höfische Leben in friedlichen und kriegerischen Ereignissen. Lohengrin begleitet den

[1]) Aus dem Bayreuth-Handbuch 1909.

König in den Krieg gegen die Ungarn und Sarazenen. Das Gedicht erzählt, nach Uhlands Wiedergabe, folgendes:

„In brünstigem Gebete kniet jeden Tag die schöne Elsa, des Herzogs von Brabant und Limburg verwaiste Tochter. Friedrich von Telramund, ein Dienstmann ihres Vaters, behauptet, sie hab' ihm die Ehe gelobt. Ein Kampf vor Gericht soll entscheiden. Kein Streiter wagt sich für Elsa, so gefürchtet ist Friedrichs Arm. Wenn sie nun weinend vor dem Altar liegt, dann läutet sie, zum Zeichen ihrer Not, ein goldnes Glöcklein, das sie einst einem beschädigten Falken abgelöst. Der Klang dringt fernhin durch die Wolken, wie Donner erschallt er unablässig auf der Burg des Grals. Auf diesen Ruf um Hilfe wird Lohengrin, Parziwals Sohn, ausgesendet. Schon setzt er den Fuß in den Stegreif, als ein Schwan daherschwimmt, der ein kleines Schiff zieht. Lohengrin läßt das Roß und tritt in das Fahrzeug. Ein schneller Strom trägt ihn auf das Meer; die Wogen werfen ihn hoch empor. Fünf Tage schon fastet er, da fängt der Schwan ein Fischlein und teilt seine Speise mit dem Ritter. Auf dem Schilde schlafend, kommt Lohengrin zu Antwerpen ans Gestade, eben zu rechter Zeit, um den Kampf zu bestehen. Der Schwan fährt mit dem Schifflein zurück. Lohengrin aber siegt im Zweikampf und gewinnt die Hand der Fürstin. Das bedingt er, daß sie ihn nie um seine Herkunft frage, wenn sie ihn nicht verlieren wolle. Lohengrin lebt lange Zeit glücklich mit Elsa, auch dient er dem Kaiser, von dem er mit Landen belehnt ward, gegen Hunnen und Heiden. Einst fällt er im Ritterspiel den Herzog von Cleve, wobei dieser den Arm zerbricht. Seine Gemahlin, deshalb erbittert, spricht vor den Frauen zweideutig von Lohengrins dunkler Herkunft. In der Nacht weint Elsa über diese Reden; ebenso in der zweiten Nacht, in der dritten aber bittet sie den Gemahl, um ihrer Kinder willen, ihr zu sagen, von wannen er geboren sei, obgleich ihr Herz ihr sage, er sei reich an Adel. Lohengrin nennt sein Geschlecht; dann heißt er seine zwei Knaben bringen, küßt sie zum Abschied und befiehlt, Horn und Schwert, so er mitgebracht, ihnen aufzubehalten; der Herzogin läßt er den Ring, den ihm seine Mutter gegeben. Sein Freund, der Schwan, kommt wieder mit dem Schifflein, und Lohengrin fährt Wasser und Wege hin, bis wieder zum Gral. Die Herzogin fällt in Ohnmacht, und ihr Leben lang klagt sie um den verlornen Gemahl."

Wagner lernte den Lohengrin zuerst 1841 in Paris im Zusammenhang mit dem Sängerkrieg auf Wartburg kennen. Am 27. November 1845 wurde die Dichtung in einer stellenweise vom heutigen Text noch abweichenden Fassung niedergeschrieben (vgl. Gedichte von Richard Wagner, Berlin 1905, S. 10—11 und S. 157—158). Vom 9. September 1846 bis 9. August 1847 geschah die Vertonung, wobei

in der Dichtung einiges verändert und ausgeschaltet wurde. Aus der bereits fertigen Partitur wurde bei deren Veröffentlichung und im Klavierauszug leider die zweite Hälfte der Gralerzählung, die noch heute ungedruckt und nur in Abschriften verbreitet ist, von Wagner selbst gestrichen.

Als Wagner das mittelalterliche Gedicht kennen lernte, machte es zunächst keinen günstigen Eindruck auf ihn, weil die Schönheit der Sage in der breiten, ermüdenden Darstellung unter der Schilderung der Einzelheiten des höfischen Lebens, der Ungarn- und Sarazenenkämpfe fast ganz verloren geht. „Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kraft gewann von außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrinmythus in seinen einfachen Zügen, und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung, als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist" (Schriften 4, 354).

Die damals allein vorhandene Ausgabe des Lohengrin von Görres (1813) enthält in der Einleitung reiche, aber wirre Gelehrsamkeit. In schlichter Einfalt erzählen die Brüder Grimm in den „Deutschen Sagen" 1818 den Inhalt der mittelalterlichen Quellen. Hier fand Wagner alle Berichte über den Schwanritter beisammen. In der Hauptsache folgt er dem mittelhochdeutschen Gedicht, aus dem er z. B. die Worte des Heerrufers vor dem Gerichtskampf unmittelbar entnahm. Aber auch andere Quellen spielen herein, z. B. das in den französischen Gedichten mit dem Schwanritter verknüpfte Märchen von den sieben Schwänen. Daher wird Elsas Bruder, Herzog Gottfried, von Ortrud durch eine goldene Kette zum Schwan verwandelt und durch Lohengrins Gebet wieder entzaubert. Aus einer wunderlichen Erzählung des „jüngeren Titurel" entnahm Wagner den nächtlichen Überfall Telramunds, seinen listigen Plan, dem Ritter nur das kleinste Glied zu entreißen, wodurch er zum Bleiben gezwungen werden könne. Der „Schützer von Brabant" und der Name von Elsas Bruder lassen leise die Stammsage Gottfrieds von Bouillon anklingen, der in den französischen Gedichten ein Nachkomme des Schwanritters ist. In wahrhaft staunenswerter Weise gelang es Wagner, die unleidlich weitschweifige Überlieferung des Mittelalters zu wenigen lebensvollen Bildern zu verdichten, die tief ergreifende tragische Handlung aus dem überladenen Stoffe herauszuarbeiten und zu verklären.

Im Rahmen einer reichen und glanzvollen äußeren Handlung spielt sich das Drama ab. König Heinrich ist im Frühjahr 933 nach Antwerpen gekommen, um die Brabanter zum Feldzug gegen die

Ungarn aufzurufen. Ein deutscher Volksstamm soll dem Reichsgedanken gewonnen werden. Lohengrin bietet auch alsbald den brabantischen Heerbann auf, nicht ohne Widerspruch der Unzufriedenen, die zugleich die Mannen des besiegten Telramund sind. Im dritten Aufzug sehen wir die politische Sendung des Königs erfüllt, stolz begrüßt er den kräftig reichen Heerverband, der seinem Gebote Folge leisten will.

Und zu dem reichsgeschichtlichen Hintergrund kommt ein religionsgeschichtlicher. Das junge Christentum ist noch im Streit mit dem Heidentum. Ortrud, eine dem Drama durchaus eigentümliche Gestalt, lebt noch in ungebrochen heidnischer Gesinnung. Mit ganzer Seele und jedem Mittel kämpft sie rücksichtslos für Wodan und Freia, für das Vorrecht ihres Stammes, der vom großen Friesenfürsten Radbod sich herleitet. Zaglos greift sie zu Trug und Heuchelei, wenn nur ihre Sache siegt und der neuen Zeit Abbruch geschieht. Ortrud in ihrem wilden Wahn ist furchtbar dämonisch, aber auch tragisch, etwa wie Kriemhild im zweiten Teil unsres Nibelungenliedes. Am Schlusse des Dramas kommt der Streit zum Austrag. Die wilde Heidin, die ihrem Volke eben noch den Abfall von den alten Göttern vorwarf, bricht zusammen vor dem Wunder, das der gottgesandte Held vollbringt. Ein Wunder ist nötig, um Ortrud nicht zu besiegen, doch zu vernichten. Ortrud muß als rothaarige Friesin ausgesprochen germanischen Typus verkörpern. Die Anrufung Wodans und Freias gewinnt dann erst die richtige Größe und Bedeutung.

Wagner entwarf im Lohengrin ein prächtiges, farbenreiches Bild der Kultur des 10. Jahrhunderts. Wir sehen Gericht und Gotteskampf mit allem üblichen Formelwesen, Hochzeit und Brautleite, Aufruf und Aufzug des Heerbannes. Mit voller Deutlichkeit und unvergleichlicher Sorgfalt ist diese Umwelt geschildert, ohne die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, Elsa und Lohengrin, abzuziehen.

Von den Szenenbildern ist das Ufer der Scheldemündung und das Brautgemach durch die Überlieferung gegeben. Den Burghof vor dem Münster hat Wagner selbst erfunden, angeregt durch den Zank der Königinnen vor der Münsterpforte im Nibelungenlied. Der zweite Aufzug erhielt ja in der Hauptszene, die in den unmittelbaren Lohengringedichten gar nicht vorkommt, sein Gepräge durch das Nibelungenlied.

Das Bayreuther Festspiel von 1894 und 1908 hatte vollkommen Neues zu schaffen, allein schon um die wundervolle Umrahmung des Dramas ins rechte Licht zu setzen. Während die gewöhnliche Lohengrinoper im üblichen Ritterkleid des Mittelalters auf der Bühne erscheint, wurde in Bayreuth der strenge romanische Stil des 10. Jahrhunderts gewählt.

Die verschiedenen Stämme, die Sachsen und Brabanter, sind deutlich in Gewand und Haltung voneinander getrennt, damit der reichsgeschichtliche Hintergrund, wie die Brabanter zur Teilnahme am Ungarnkrieg gewonnen werden, zur Anschauung kommt. Der Aufzug des brabantischen Heerbanns entfaltet großen kriegerischen Glanz.

Ortrud tritt machtvoll als Heidin hervor. Ein herrliches Bild von symbolischer Bedeutung bietet sich am Schluß, wo die rote Friesenfürstin unter der Eiche vom Königsplatz aus die Rache der verlassenen Götter anruft. Im Vordergrund ragt ihre Gestalt hoch über die Mannen, im Hintergrund am erhöhten Ufer steht Lohengrin. Die alte und die neue Welt, Heidentum und Christentum blicken sich Auge in Auge, vor dem Gebet des Gralsritters bricht die Macht der alten Heidengötter mit Ortrud endgültig zusammen.

Die von Prof. Brückner gemalten Szenenbilder, die auf Kulissen und Soffitten verzichten und in der Aue am Scheldeufer und im Burghof im Rundhorizont plastische, durchaus künstlerische Wirkung erzielen, ermöglichen ein völlig neues, ungemein lebendiges und natürliches Spiel, insbesondere in der Gruppierung und Bewegung des Chores.

Die Aufstellung zum Gebet, das in der Oper an der Rampe ins Publikum gesungen wird, in Bayreuth aber schräg über die Bühne zum Feldaltar rechts gerichtet ist, zeigt am deutlichsten den Unterschied gegenüber der früheren Gepflogenheit. Im zweiten Aufzug ist ebenso alles infolge überaus geschickter Ausnützung der räumlichen Verhältnisse neu geordnet.

Das Lohengrindrama bedarf besonders sorgfältiger Darstellung, weil hier nach Wagners eigner Ansicht die wesentlich neue, von der herkömmlichen Oper abweichende Kunstform zum Ausdruck gelangte.

„Das unwillkürliche Wissen von jener traditionellen Opernform beeinflußte mich noch bei meinem Fliegenden Holländer so sehr, daß jeder aufmerksam Prüfende erkennen wird, wie sie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Szenen bestimmte; und erst allmählich, mit dem Tannhäuser, und noch entschiedener im Lohengrin, also nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nötigen Darstellungsweise, entzog ich mich jenem formellen Einflusse gänzlich, und bedang die Form der Darstellung immer bestimmter nur nach der Erfordernis und der Eigentümlichkeit des Stoffes und der Situation“ (Schriften 4, 392).

„Jede der Hauptstimmungen mußte auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Hieraus gestaltete sich ganz von selbst ein jederzeit charakteristisches Gewebe von Hauptthemen, das sich nicht über eine Szene (wie früher im einzelnen Opern-

gesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, ausbreitete." Die Umbildung der Themen ist viel mannigfaltiger als im Tannhäuser und Holländer, wo es sich noch mehr um bloße Wiederholung handelt.

Und wie im sinfonischen Gewebe der Motive immer mehr der dichterische Gedanke beherrschend hervortrat, so auch im Vortrag, in der Sprachversmelodie: „die Melodie mußte ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dies nur soweit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde" (Schriften 4, 396). Im Lohengrin ist also der Meister seiner künstlerischen Ausdrucksmittel, insbesondere der musikalischen Seite im Drama vollkommen mächtig geworden. Endgültig ist mit allen herkömmlichen äußeren Formen, die die Freiheit des künstlerischen Schaffens beengen, gebrochen.

Der Lohengrin gewann für Wagner gleichsam persönliche symbolische Bedeutung. „Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene" (Ges. Schriften 4, 362). Es ist die Tragödie von der Sehnsucht „nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe." Und der Ruf verhallte nicht ungehört. Die Weimarer Erstaufführung vom 28. August 1850 war die Freundschaftstat Liszts, der 1851 in einem gedankenreichen Aufsatz für das Werk eintrat.

Das Weimarer Lohengrinfestspiel fand keine Nachahmung, wohl aber wurde die jämmerlich zusammengestrichene Leipziger Aufführung unter Rietz vom 7. Januar 1854 das Vorbild der schlechten Opernvorstellungen, die auf den Theatern sich festsetzten und das herrliche Kunstwerk in einem traurigen Zerrbild dem Volke vermittelten. 1860 hörte der fünfzehnjährige Kronprinz von Bayern den Lohengrin, der ihn zum Hochamt des königlichen Schirmherrn deutscher Meisterkunst erweckte. Auf königlichen Befehl fand am 16. Juni 1867 unter Hans von Bülow in München eine strichlose und stilgerechte Lohengrinaufführung statt. 1875 und 1876 bereitete Wagner in Wien gute Lohengrinaufführungen vor. Für 1880 war der Lohengrin im Bayreuther Festspiel geplant, wurde aber erst 1894 und 1908 verwirklicht.

Parsifal und Lohengrin liegen zeitlich und stofflich weit auseinander. Die Parsifaldichtung wurde 1857 in Zürich entworfen, 1865 in München auf Wunsch König Ludwigs in größerem Umfang ausgeführt, 1877 vollendet und 1877 bis 1882 vertont. Aber im Festspiel vereinigt wirken Parsifal und Lohengrin wundersam zusammen, wie ein Drama vom Gral in zwei Teilen.

Im Parsifal enthüllt sich das Geheimnis des Gralsreiches unmittelbar, im Lohengrin entsendet der Gral seinen Boten in die Welt hinaus, damit er der bedrängten Unschuld helfe und den Glauben stärke. Lohengrins Gralerzählung wird noch unendlich bedeutungsvoller für den, der zuvor das Parsifaldrama erlebte.

Der Bayreuther Lohengrin erscheint nicht mehr wie in der Oper als Schwanritter, mit dem Schwanwappen auf Helm und Schild, sondern als Gralsritter mit dem Abzeichen der schwebenden Taube. Wie eine sinfonische Dichtung von der Herabkunft des Grales und vom Liebesmahl der Gralsfeier klingen die Vorspiele zu Lohengrin und Parsifal ineinander. In seinen schönen Parsifalmärchen erzählt Chamberlain Parsifals Tod, der mit Lohengrins Rückkehr aus Brabant zusammenfällt. „Parsifal war, ehe er zu Glanz und Macht gelangte, durch tiefstes Leid gegangen, — bevor er des Grales hüten durfte, hatte er ihn aus tiefster Not errettet; Lohengrin kannte nur leidlose, siegreiche Herrlichkeit. Wie sollte er die Demut und die Kraft des leidbewußten Helden besitzen, der allein es vermochte, die Heiltümer ohnegleichen rein und siegreich zu erhalten?" Bei Parsifals Totenfeier wurde Lohengrin ins Königsamt eingewiesen: „jetzt war er dazu geweiht: aus Leid und Not kehrte er heute heim. Denn er, der Sieg- und Glanzumstrahlte, hatte den bitteren Kelch des Menschenlebens bis auf den Grund leeren müssen. Alles, was seine Jugend erträumte, was sein Herz ersehnte, was sein hoher Geist erhoffte, hatte er in die Gestalt einer edlen, reinen und schönen Jungfrau gebannt, der Krone von Gottes Schöpfung; aber wie der Tod unsern Leib in die Nacht der Erde hinabzieht, also hatten auch bei dem ersten Kusse sehnsuchtsvolle Arme sich aus dunkler Grabestiefe emporgestreckt und den blühenden Leib der irdischen Liebe auf ewig geraubt. Lohengrin war zu Höherem bestimmt. Nunmehr stand auch er erhaben da, würdig des höchsten Amtes; über die glänzendsten Gipfel des menschlichen Glückes schaute fortan sein klares Auge frei hinweg. Und als der neue König jetzt das heilige Gefäß voll tiefster Andacht in die Hände nahm, da erglühte es in solcher Pracht, daß man Ähnliches noch niemals gesehen zu haben wähnte."

So bedeutet im zweiteiligen Gralsdrama das Lohengrindrama den Leidensweg des jungen Königs zur Königsweihe.

„Gesegnet sei dein Leiden!"

Tristan und Isolde[1])

Ich weiz wol, ir ist vil gewesen,
die von Tristande hânt gelesen,
und ist ir doch niht vil gewesen,
die von im rehte haben gelesen.
Gottfried von Strassburg.

Nicht selten kann man den Vorwurf hören, die „Texte“ Wagners seien sehr sinnlich, er schildere Szenen, deren Konsequenzen durch einen rasch fallenden Vorhang verdeckt werden müßten. Von Tristan und Isolde weiß man schon aus der Literaturgeschichte, daß alle Dichtungen, welche zu diesem Sagenkreise gehören, die sträfliche Leidenschaft eines Paares darstellen, das einen etwas allzu gutmütigen, schwächlichen König auf alle erdenkliche Weise hintergehe und betrüge. Außerdem weiß man auch, daß Gottfried von Straßburg diesen Stoff in einem prächtigen, sinnlich heiteren Epos behandelt habe. Damit meint man schon im voraus die Wagnersche Dichtung beurteilen zu können, welcher notwendig einzig die Schilderung einer alle Schranken verachtenden, glühenden Liebesleidenschaft zugrunde liege. Wohl herrscht im Drama Richard Wagners allergewaltigste Leidenschaft, aber diese Leidenschaft wird aus sich selbst völlig vernichtet, die Sinnlichkeit verweht und gleich der Sonne einer bessern Welt erhebt sich die erhabene Idee.

Auch Meister Gottfried ist bei näherer Betrachtung durchaus nicht so sonnenheiter in seiner Lebensansicht, bloß ein einladender Priester der Natur und Kunst; wenigstens sagt er, er habe sein Werk durchaus nicht für alle Welt geschaffen, sondern edlen Herzen zum Behagen, die nicht bloß in Freude schweben wollen, sondern auch Schmerz und Leid ertragen können. „Könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen“, frug einst der Landgraf Hermann die ritterlichen Sänger. Wolfram von Eschenbach gab der Frage eine schöne Erwiderung, aber bis zur Tiefe des geheimnisvollen Bronnens drang sein Blick nicht; erst Herr Tannhäuser erschaute im Tode die reine Himmelstochter. Frau Venus schuf ihm Schmach, Elisabeth gab ihm Erlösung. Von den neueren Philosophen ist vor allem Arthur Schopenhauer der Frage nahe getreten und fand, daß die Liebe des Weltenwerdens Walterin ist, der Leben und Tod untertan sind. Er fand aber zugleich, daß die Liebe ein Fluch sei, der das Individuum in ewigem Kreislauf ans Leben fessle. Er erblickte eben überall nur Frau Venus, und wenn er einmal das Auge der Elisabeth erschaute, so hielt er dies nur für eine neue Maske, welche jene

[1]) Aus dem Bayreuther Kalender 1886.

Teufelin angetan. Schopenhauers Demiurgos ist bekanntlich der Wille; die Hingabe ans Leben und die sinnliche Liebe, die Achse, um die sich alles Sein dreht, ist die Bejahung des Willens, die Abkehr und Erlösung die Verneinung. Wir wollen im folgenden jene Frage etwas näher beleuchten und versuchen, uns klar zu machen, welcher Art die Liebe Tristans und Isoldes ist. Frau Venus werden wir schwerlich finden. —

In dem Welttreiben, wo die Individuen kalt aneinander vorübereilen, einzig dem eignen Gewinne nachjagend, begegnen sich die sehnenden Blicke zweier Liebenden. Es ist Gottfrieds „liebes Leid", das jene Blicke sprechen. Er singt ja zum Preis der Minne:

Liebe ist selig allezeit,
ein Ringen so voll Seligkeit,
daß ohne ihre Lehre
nicht Tugend ist noch Ehre.
Ach, daß nicht alles, was da lebt
nach rechter Herzensliebe strebt,
daß ich so wenig finde deren,
die lautres herzliches Begehren
um Freundes willen mögen leiden,
nur um den armen Schmerz zu meiden.
Wie litte nicht ein edler Mut
ein Weh für tausendfaches Gut,
für große Freude kleinen Gram?
Wem niemals Leid von Lieben kam,
dem kam auch Lust von Liebe nie.

Gottfried gibt uns hier ein Bild von der Liebe Leid und Lust, wie sie die Brust in namenlosem, wonnigem Sehnen schwellen läßt, in der Hoffnung auf eine nur zu ahnende, überschwängliche Seligkeit. Jedes Leid wird leichtlich ertragen: der Trost im Leiden ist die Gewißheit, daß die Liebe auch höchste Lust verleihe, in ihr Wehe tausendfache Wonnen webe. Diese Freude und Lust überwiegt alles.

Von solcher Art ist Tristans und Isoldes Liebe bei Wagner nicht. Viel eher könnte es bei ihr heißen, daß Liebe stets mit Leide lohnt; der Begriff der individuellen, sinnlichen, bewußten Lust fehlt dieser Liebe. Das wunderbare Vorspiel ist nur ein sehnsüchtiger Seufzer: Tristan! Isolde! Ohne Hoffen, todesbang entsteigen die Töne, einmal zu gewalt'gem Wehruf anschwellend, um bald wieder in leisen Klagen zu verwehen. Wir dürfen diese Liebe , die entstand, als der todwunde Tristan von seinem Lager nicht auf Isoldes Schwert, nicht auf ihre Hand, in ihr Auge blickte, eine leidbewußte Liebe nennen, ein Begriff, der uns im Verlauf der weiteren Betrachtungen klarer werden wird. Diese

Liebe weiß nichts von den selig-rosigen Morgenträumen einer glücklichen Zukunft auf dieser Erde. Es ist, als laste ein dumpfes Ahnen davon auf allem, was da lebt. Mit lustigem Winde streicht das Schiff der Sonne entgegen, ostwärts, zu Ruhmesglanz in Kornwalls Königsschlosse, aber sehnend schweift des jungen Seemanns Blick westwärts, zum Abend, wo die Sonne sinkt, aus blendendem Licht zur nächtigen Ruhe und in den wehenden Winden wähnt er die Seufzer des Wehes seiner wilden, minnigen, irischen Maid zu vernehmen. Mit den Worten „Wer wagt's mich zu höhnen" fährt Isolde aus ihrem dumpfen Brüten auf. Ihr ist's, als habe jemand in ihrem innersten Herzen gelesen und singe es hinaus in die Winde. Das Vorspiel hat uns in eine Welt voll Trauer und Leid eingeführt. Einem solchen Boden konnte nur eine leidvolle Liebe entkeimen. Somit ist Isolde mit ihrer düstren Schwermut vollkommen verständlich. Hier mag man wieder den Genius des Meisters bewundern. In seinen Vorspielen führt er immer in die Welt des Dramas ein. Wer diese Welt versteht, dem ist keine der Gestalten, welche sie später erfüllen, unklar. — —

Es ist hier ein kurzer Überblick über die Verhältnisse, wie sie zu Anfang des Dramas liegen, notwendig. Tristan, der Neffe des Königs Marke, lebte in hohen Ehren an seines Oheims Hof. Einst zog ein wilder Ire, Herr Morold, nach Kornwall, um Zins zu fordern. Tristan erschlug ihn im Zweikampf, aber erhielt selbst eine schwere Wunde, die nimmer heilen wollte. In Irland lebte ein Königspaar, mit einer wundervollen Tochter, Isolde, die war Herrn Morold verlobt gewesen. Isolde war wohl erfahren in geheimen Künsten, Waffen zu feien, daß sie töten mußten, wenn dieselbe Hand, die einst das Gift in die Waffe gegossen, nicht dieses wieder aus der Wunde zog. Darum suchte Tristan unerkannt unter dem Namen Tantris in Irland Heilung und fand sie auch. Eines Tages gewahrte Isolde in Tantris Schwerte eine Scharte, darin sich der Splitter fügte, den sie einst aus des toten Morold Wunde gezogen. Wütend schrie's in ihr auf. Mit dem Schwert trat sie vor den erkannten Tristan, Herrn Morolds Tod zu rächen. Aber Tristans Blick traf sie, da ließ sie machtlos das Schwert sinken, und entließ ihn in seine Heimat.

Dort waren die Verhältnisse anders geworden, Volk und Hof verlangten von Marke, er solle sich vermählen, daß das Land einst dem echten Königssprossen zufalle. Doch der wollte Ruhm und Reich seinem geliebten Tristan zu eigen geben. Die Gestalt Markes ist, wie unten noch etwas näher ausgeführt werden soll, eine der diesseitigen Welt abgekehrte, was sich darin ausspricht, daß er alle äußere Macht, allen Glanz auf Tristan übertragen wollte. Der Hof aber war der Ansicht, die Königspflicht Markes sei, dem Throne die direkte Nachfolge zu sichern.

Die Stellung Tristans ward unerträglich, er mußte dem Drängen des Volkes, der Stimme seiner Vasallenpflicht gehorchen und bewog endlich selber den König zur Werbung. Er selbst versprach ihm, eine Braut zu gewinnen. Um Ehr' und Ruhm sich zu wahren, beschloß er die Fahrt nach Irland. Von Isoldes Schönheit war er nicht unberührt geblieben. Im tiefsten Innern hatte er unbewußt „ohne Wiss' und Wahn" ihr Bild empfahn. Aber dieses Bild ward verdunkelt durch den Glanz, der sie umgliß mit hehrer Pracht. Sie war ihm die schöne junge Königsbraut, wert eines edlen Thrones. Daß sie aber auch als Weib ihm wert sei, wußte er nicht. Denn ihr Bild hatte er ja unbewußt einst empfahn. Somit dachte er vor allem an Isolde als Kornwalls Königin. Als er sie wieder sah, da trat jenes Bild über die Schwelle seines Bewußtseins. Doch nunmehr mußte er sein Herz bezwingen, denn er kam als Brautwerber für Marke, seinen Ohm. Es war derselbe unsel'ge Wahn, der ihn die ihm bestimmte Braut für einen andern zu freien zwang, dem unterworfen Siegfried Brünnhilde für Gunther freit (vgl. Richard Wagner Ges. Schr. VI 379). Es ist so recht der Schleier des Trugs, der über diese Werbefahrt sich breitet, jener Schleier der Täuschung, den die indische Philosophie als „Schleier der Mâyâ" bezeichnet, welcher über alle Dinge der Erscheinungswelt ausgebreitet liegt und uns ihre wahre Gestalt verhüllt. Dem „Scheine" nach war freilich eine Liebe zwischen Tristan und Isolde, nachdem er ihren Bräutigam erschlagen, unmöglich. Im Verlauf des Dramas zerteilt sich dieser Schleier immer mehr und wird schließlich völlig vernichtet. Aber dieses Sich-zerteilen ist leidenvoll und schmerzlich. Der Meister selbst bezeichnet den Hauptstoff der Darstellung im Tristan als die Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältnis aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Nur aus Leiden aber entspringt Wissen, Erkenntnis und, wie ein indischer Spruch sagt, aus Erkenntnis Erlösung.

Wie Tristan Isolde wieder sah, da erdämmerte ihm die Ahnung seiner Liebe. Darum hielt er sich sorgfältig von Isolde fern und bezwang männlich heldenhaft sein Herz, als er der Herrin endlich doch nahen mußte.

Wie steht es nun mit Isolde? Schweigend hatte sie die Werbung des wiederkehrenden Tristan aufgenommen, nicht eine Träne weinte sie Vater und Mutter, kaum einen Gruß bot sie den Bleibenden. „Von der Heimat scheidend kalt und stumm, bleich und schweigend auf der Fahrt." Was schuf ihr all dies Wesen? Tristans Blick, der einst sie traf, daß das rächende Schwert ihr entfiel. Schweigend gab sie ihm das Leben, barg ihn vor Feindes Rache, heilte seine Wunde, daß er nach Hause kehre, mit dem Blick sie nicht mehr beschwere. Also Isolde liebte Tristan. Aber zugleich erkannte sie, daß ihre Liebe in dieser Welt

nie bestehen könne, nie Befriedigung fände. Vorerst vermeinte sie wohl, weil die herrschende, menschlich-gesellschaftliche Ordnung ihnen doch nie die Liebe erlauben könnte, denn er war ja der Mörder ihres Bräutigams und zugleich Brautwerber für Kornwalls König. Später aber erkannte sie, weil ihre Liebe nicht von dieser Welt war, nicht dem Boden entkeimt, dem sie sonst entwächst. Sehr treffend charakterisiert Hans von Wolzogen[1]) die Liebe in folgenden Worten: „Durch Tristan und Isolde zieht sich ein einziges, allgewaltiges, extatisches Sehnen zweier liebenden Menschenseelen in ein von aller Sinnlichkeit der Tageswelt losgelöstes, rein ideales Liebesreich, das sie aber nur im Tode finden, der ihnen zur Sühne ihres verderblichen Wahnes wird: jenes Ideal innerhalb der Schranken des diesseitigen Lebens verwirklichen zu können."

Darum also schweifte ihr Blick sehnsüchtig dorthin, wo es keinen Trug mehr gibt, aus diesem Leben des eitlen Tagesglanzes zur Nacht „westwärts". Von Tristan, der sie doch am ehesten hätte verstehen sollen, wird sie zu einem Leben in einsam schimmernder Königspracht gerufen. „Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah zu sehen, wie könnt' ich die Qual bestehen!" Doch der Mutter Rat! „Für tiefstes Weh, für höchstes Leid gab sie den Todestrank, der Tod nun sag' ihr Dank." Dem Licht des Tages wollte sie entfliehn, das ihr Tristan als Verräter weist, dorthin in die Nacht ihn mit sich ziehn, wo der Täuschung Ende ihr Herz ihr verhieß, wo des Trugs geahnter Wahn zerrinne. Mit einer kühnen Tat, mit dem Tode, wollte sie den Schleier der Täuschung zerreißen, die äußere Welt der Erscheinung vernichten. Das ist's, was in ihr stürmt und tobt; während der ganzen Fahrt kämpfte sie einen schweren inneren Kampf, bleich und schweigend allerdings nach außen. Als die Vorhänge des Zeltgemachs sich öffnen und sie Tristan am Steuer erblickt, da ist der Kampf zu Ende, und Isoldes starke Seele hat die Tat beschlossen. Noch kurz zuvor hatte sie das Meer zu Wettergetös gerufen, „zerschlag' es dies trotzige Schiff". Das ist der plötzliche Ausbruch eines gewaltigen inneren Ringens, alles weitere bei Isolde ist nunmehr das Handeln der Siegerin. Brangäne mußte Tristan zur Herrin entbieten. Dort soll er Sühne trinken für ungebüßte Schuld, die zwischen ihnen schwebt. Die allergewaltigste Tragik entfaltet sich in der Unterredung Tristans und Isoldes, wie die beiden kämpfen, das Unfaßliche, nie Auszusprechende sich zu verbergen,

[1]) Diese Stelle ist entnommen einem Aufsatze der Schlesischen Volkszeitung vom 4. Oktober 1878 „ein Pfleger unserer idealen Güter". Der Aufsatz erschien anonym. Der betreffende Satz steht irrtümlich bei Tappert „Richard Wagner" Elberfeld 1884, sowie bei Nohl „Modernes Musikdrama" als ein Wort Richard Wagners verzeichnet.

Isolde mit Hohn und Spott, dem man wohl anmerkt, daß das Herz fast zerbricht, während die Lippe höhnisch zuckt, Tristan mit düstrer heldenhafter Entschlossenheit. So reicht sie ihm den Sühnetrank; es ist, wie sie wähnt, der Todestrank. Tristan versteht Isolde wohl. Er sagt dies deutlich im zweiten Aufzug: „In deiner Hand den süßen Tod, als ich ihn erkannt, den sie mir bot, da erdämmerte mild erhabner Macht im Busen mir die Nacht, mein Tag war da vollbracht." Aus diesen Worten geht hervor, daß er die Welt der Erscheinung, der Bejahung bitter empfand und eben daraus bei ihm das Sehnen aus dieser Welt zur anderen besseren, hinter der Erscheinung stehenden, „das Sehnen hin zur heiligen Nacht", erwuchs. Um dem wogenden Schmerzgefühl zu entfliehen, erfaßt er kühn und rasch „Vergessens gütigen Trank".

Solange die beiden noch in dieser Welt stehen, da muß ihr Geheimnis, ihre Liebe verschwiegen bleiben. Wie sie aber den Todestrank getrunken, nur noch wenige Augenblicke dem Leben gehören, da haben sie nichts mehr mit der Welt zu schaffen. Aller Schein, Pflicht, Ehre, Gesetz, soweit dies alles der diesseitigen Welt angehört, versinkt ins wesenlose Nichts. Die Welt der Erscheinung hat aufgehört. Darum gibt's nur noch Isolde und Tristan, weltenentronnen.

Ist es hier ein äußerlicher Liebestrank, ein Zauber, der die Liebe entstehen läßt?

O nein, im Gegenteil, gerade der Trank zerreißt den Zauberbann, der die beiden nur in Banden gehalten hatte. Es ist das tiefe Wunder der Liebe, das hier ans Licht taucht. Der Schleier der Mâyâ wird in der indischen Philosophie öfters mit einem Traume verglichen. Die Welt der Erscheinung ist ein banger Traum der Weltseele. Auch Calderon nennt das Leben einen Traum. Das Zerreißen des Schleiers wäre das Erwachen. So ruft auch Tristan: „Was träumte mir von Tristans Ehre!" und Isolde: „Was träumte mir von Isoldes Schmach!" „Du mir verloren? Du mich verstoßen? Trügenden Zaubers tückische List! Törigen Zürnens eitles Dräun? Welten-entronnen du mir gewonnen!" Der bange Traum ist vorüber, des Erwachens Tag brach an.

Keine Schuld trifft jetzt ihr Liebesgeständnis. Sie sind ja an der Schwelle des Todes, gar nimmer von dieser Welt. Wie darf man mit dem Maße dieser Welt das messen, was ihr nicht mehr angehört?

Aber noch einmal gewinnt die Welt Macht über Tristan und Isolde, noch einmal müssen sie ins Leben zurück. Der Trank täuschte sie; denen einzig am Tode lag, sie gab er wieder dem Tag. Sie hatten nicht den Todestrank genossen. Aus törger Treue hatte Brangäne nicht den Todestrank geboten. Aber das Geständnis ihrer Liebe war an der Schwelle des Todes ausgesprochen worden. Ein fast wahnsinniges

Entsetzen bemächtigt sich ihrer. „Wo bin ich, leb' ich? muß ich leben?" ruft Isolde. „O Wonne voller Tücke! O truggeweihtes Glücke!"

Ob nun der Trank wirklich ein Liebestrank ist oder nicht, ist hier ganz gleichgültig. Hier ist einzig wichtig die Tatsache, daß es nicht, wie beide wähnten, der Todestrank ist. In dem tiefen, neuen und ihm allein eigenen Gedanken des Todestranks überragt Wagner alle Tristandichter.

Die bleiche Braut, kaum ihrer mächtig, empfing Herr Marke aus Tristans bebender Hand. „Dies wunderhehre Weib, das mir dein Mut gewann, wer durft' es sehen, wer es kennen, wer mit Stolze sein es nennen, ohne selig sich zu preisen? Der mein Wille nie zu nahen wagte, der mein Wunsch ehrfurchtscheu entsagte, die so herrlich, hold erhaben, mir die Seele mußte laben" — — — so lebt Isolde an Markes Seite. Der König selbst entsagt ihr.

Der Charakter Markes ist oft und viel mißverstanden worden; teilweise gilt er als eine schwächliche, sentimentale Gestalt; so bezeichnet ihn gern die landläufige Rezensentenkritik, die an die Wagnerschen Werke ohne jegliches Verständnis und meist in böswilliger Absicht herantritt. Von anderer Seite wurde ein sehr beachtenswerter Erklärungsversuch gemacht, der aber doch in der Hauptsache als verfehlt bezeichnet werden muß. Moritz Wirth hat in einer eigenen Broschüre, „König Marke" betitelt, diesen wichtigen Charakter des Dramas behandelt. Sehr richtig hat Wirth die Bedeutung Markes erkannt. Er ist gewissermaßen die Hauptperson des Dramas, in ihm hat die Idee Leben gewonnen. Wie wir schon oben sahen, suchte der König sich von der Regierung zurückzuziehen; er wollte der äußeren Welt mit all ihrem Glanz und Schimmer entsagen. Darum weigerte er sich auch lange, ehe er in eine neue Heirat willigte. Da einst sein Weib kinderlos geschwunden, wollte er sich nimmer vermählen. Von hier ab begann bei Marke jenes sanfte Loslösen von der Welt, entsprungen aus der Erkenntnis von ihrer Nichtigkeit. Markes Wesen offenbart sich in einer milden, edlen Hoheit, in Gerechtigkeit und Liebe, den Tugenden, die den genannten Motiven entspringen [1]).

Eine solche Gestalt hat keineswegs etwas Sentimentales, Schwaches, im Gegenteil etwas sehr Heldenhaftes, Gewaltiges. Sie ist ein seltenes Wunder, aber gerade dieser außergewöhnlichen Züge halber Mißverständnissen aller Art ausgesetzt. Moritz Wirth verlangt

[1]) Zur näheren Begründung verweise ich auf meinen Aufsatz „König Marke", Bayr. Blätter 1885, Maistück 154 ff. Was die philosophischen Ausführungen anlangt, vgl. die Schrift: Elemente der Metaphysik von Dr. Paul Deußen, Aachen 1877. Zu dem obigen speziell wichtig die „Metaphysik der Moral" bes. S. 176 ff.

für Marke ein Alter von siebzig Jahren: denn so nur sei diese Gestalt verständlich. Wir müssen dies als unrichtig bezeichnen. Was wir als eine freie, gewaltige Tat der Selbstüberwindung erkannten, würde bei solcher Annahme als natürliche Folge des Alters erscheinen, also aus einer Schwäche entspringen, während hier im Gegenteil Stärke wirkt. Wir erkennen in Marke den Helden der Entsagung, der zu Ende des Dramas nach Überstehung des letzten gewaltigen Schmerzes als vollkommener Sieger über diese Welt hervorgeht, gleichsam das verwirklichend, was Tristan und Isolde einzig erstrebten, das ihnen aber innerhalb der Schranken der diesseitigen Welt zu erreichen unmöglich ward.

Wenn Isolde Tristan eine Zusammenkunft gewährt, so begeht sie damit keinen Ehebruch. Denn sie ist nach menschlichen Begriffen gar nicht Markes Weib, eher das Weib Tristans, dem sich ihr Herz erschlossen, ehe sie Marke ersah. Außerdem gehört zur Begründung eines solchen Vorwurfes doch etwas anderes als jene Zusammenkunft zwischen Tristan und Isolde. Wir müssen den Vorwurf des Ehebruchs bei der Wagnerschen Dichtung als unberechtigt zurückweisen. Im Epos ist der Vorwurf allerdings begründet; das ist eben einer jener Punkte, in dem sich die Dichtung Wagners als freie Originalschöpfung zeigt, was nicht genug betont werden kann. Denn immer noch finden sich einige, welche mit den Anforderungen, die sie aus den alten Dichtungen entnommen, an Wagner herantreten und über die Verschiedenheiten stutzig werden. Wagner hat eben keine Neubearbeitung alter Quellen gegeben, sondern einzig den Stoff jener benützt, um in ihm seine Ideen zum Ausdruck zu bringen.

Aber ein Vorwurf bleibt bestehen: Tristan hat einen Treubruch begangen. Das wird auch sehr deutlich ausgesprochen. Tristan selbst weiß es, wenn er die (nicht komponierten, darum auch nicht in den gewöhnlichen Ausgaben stehenden) Worte spricht: „Selbst um der Treu' und Freundschaft Wahn dem treusten Freunde ist's getan, der in der Liebe Nacht geschaut, dem sie ihr tief Geheimnis vertraut." Und Markes Rede richtet sich einzig gegen den Treubruch: „Mir dies? Dies, Tristan, mir? Wohin nun Treue, da Tristan mich betrog?" — Diesem Umstand hat die Kritik noch nie Rechnung getragen, und doch ist er sehr wichtig.

Noch eine Schuld lastet auf Tristan und Isolde, doch die wird gesühnt.

Der Tod wird ihnen zur Sühne ihres verderblichen Wahnes: jenes Ideal (ihrer Liebe) innerhalb der Schranken des diesseitigen Lebens verwirklichen zu können. —

Im Garten harrt Isolde Tristans. Noch scheucht den Geliebten das Licht, aber zaglos löscht es Isolde. „Frau Minne will, es werde

Nacht! Daß hell sie dorten leuchte, wo sie dein Licht verscheuchte. — Die Leuchte, wär's meines Lebens Licht, lachend sie zu löschen zag' ich nicht." Dem endlich verlöschten Licht ist schweigendes Dunkel gefolgt, dem harrenden Tristan ein Zeichen des Kommens. Nach kurzer jubelnd stürmischer Begrüßung ist's, als ob die Wogen der Leidenschaft sich legten und in immer sanftern Wellen dahinfluteten; eine wunderbar bewußte Klarheit und Ruhe kommt über die Liebenden. Die Ideenverbindung ist hier so meisterhaft durchgeführt, daß wir die ganze Szene verstehen, wenn wir nur diese wenigen Grundzüge uns vorhalten. Das erste Stadium ist das Tristan scheuchende Licht, ihm entgegen steht das Dunkel, das ihm nimmer wehrt. „Das Licht! o dieses Licht! Wie lang verlosch es nicht! Der Tag verging, doch sein scheuchend Zeichen zündet er an. Dem tückischen Tage Haß und Klage! O könnt' ich die Leuchte, der Liebe Leiden zu rächen, dem frechen Tage verlöschen!" „Selbst in der Nacht dämmernder Pracht hegt ihn Liebchen am Haus, steckt mir drohend ihn aus." Wir sind beim zweiten Stadium. Aus Licht und Dunkel ward Tag[1]) und Nacht. Isolde faßt den Tagesbegriff bildlich. Der Tag log aus Tristan, als er nach Irland werbend zog, für Marke sie zu frein. Auch Tristan nimmt nun den bildlichen Begriff auf. Der Tag war's, der Isolde umgliß, der sie ihm in hehrster Ehren Glanz und Licht entrückt! „In lichten Tages Schein wie war Isolde mein?" Der Tag ist die Welt, wie sie im Glanze vor uns liegt, immer von neuem trügend trotz unzähligen zerstörten Illusionen; es ist der Schleier der Mâyâ, der glänzend über allen Dingen sich ausbreitet und deren wahre Gestalt dem forschenden Blick verhüllt. Aus diesem Getriebe wandte sich einst sehnend Isoldes Blick zur nächt'gen, ew'gen Ruhe. „Das als Verräter dich mir wies, dem Licht des Tages wollt' ich entfliehn, dorthin in die Nacht dich mit mir ziehn, wo der Täuschung Ende mein Herz mir verhieß, wo des Trugs geahnter Wahn zerrinne!"

Wir haben also ein drittes Stadium, Tag und Nacht bildlich genommen, dann gleichgesetzt mit Glanz, Ruhm, Macht, Ehre. Wer aber das Geheimnis der Nacht erschaut, dem ist all das zersponnen, wie eitler Staub der Sonnen. Nun folgt zum vierten, großen und letzten Stadium überleitend der wunderbare Gesang: „O sink' hernieder Nacht der Liebe." Licht, Tag, Ruhm und Glanz, das Leben überhaupt ist eitel, trügerisch, schmerzvoll; wohltätig sühnend umfängt den Müden die Nacht, das Dunkel, der Tod. Leben und Leiden ist für die beiden, wie ihr eigen Geschick sie genugsam lehrte, gleichbedeutend. Isolde empfängt diese Lehre von Tristan, zaghaft spricht sie sie nach, erst Wort für Wort,

[1]) Die indogermanische Wurzel dhagh bedeutet „brennen". Mittelhochdeutsch tac = „Leben". Schon das Wort weist also auf den herrlichen Ideengang hin.

aber wie sie sie ganz erfaßt hat, da erhebt sie sich mit großer Gebärde: „Ewig währ' uns die Nacht." Nun ist ihre Liebe leidbewußt geworden; jetzt sind wir beim letzten Gegensatz, bei der Erkenntnis, Leben und Tod. Jetzt weiß auch Isolde, daß ihre Liebe gar nicht in der Welt wurzelt, während sie zuvor wähnte, sie werde durch die Welt nur gehindert, durch ungünstige Verhältnisse unmöglich gemacht. Aber die einzige Sühne des Wahnes, jenes ideale Reich innerhalb der Schranken der diesseitigen Welt verwirklichen zu können, ist der Tod.

Hier müssen wir Halt machen und fragen, was die Liebe Tristans und Isoldes ist.

Schopenhauer und an ihn anknüpfend Eduard von Hartmann haben die Frage dahin beantwortet, daß alle Verliebtheit, wie ätherisch sie sich auch gebärden möge, doch einzig in der Sphäre der Sinnlichkeit wurzelt. Warum aber beschäftigt dieser Dämon die ganze Welt? Wozu der Lärm? Wozu das Drängen? Wozu die Not? Es ist aber keine Kleinigkeit, um die es sich hier handelt, vielmehr ist die Wichtigkeit der Sache dem Ernst und Eifer des Treibens vollkommen angemessen. Der Endzweck ist die meditatio compositionis generationis futurae e qua iterum pendent innumerae generationes, also die ewige, nie endende Fortpflanzung des Menschengeschlechts. Es ist der Geist der Gattung, welcher in namenlosem Sehnen zwei Individuen zusammenführt, daß sie einem dritten das Leben geben und so die Gattung nie aussterbe, nie ende, der Wille nie verneint, sondern ewig bejaht werde.

Die Hartmannsche Theorie des „Unbewußten", nämlich daß unser ganzes Tun und Treiben von unbewußten Vorstellungen und Zwecken (also im gegebenen Falle von dem dem Individuum unbewußten Zweck der Gattung) geleitet werde, hat in diesem Punkt Schopenhauers Lehre zur unumstößlichen Gewißheit gemacht. Die Einwürfe und Widerlegungen, die versucht wurden, erweisen sich alle als nicht stichhaltig. Hartmann weist namentlich auch noch darauf hin, daß der Zweck doch gewiß kein verächtlicher, niedriger sei und der Würde der Liebe damit kein Eintrag geschehe, im Gegenteil ihrer sonst wesenlosen Tändelei ein tiefer Ernst sich zugeselle. Somit ist auch dem Gegner des Pessimismus durchaus kein Grund gegeben, diese Theorie anzufeinden. Wenn die Satzungen einer streng pessimistischen Lehre, etwa des Buddhismus, von ihren Jüngern vollkommene Enthaltsamkeit verlangen, so ist das nur eine konsequente Folge der Grundansicht der betreffenden Lehren, welche überhaupt die ganze Welt als etwas betrachten, das besser nicht wäre, und welche demnach den Willen im hervorragendsten Akte der Bejahung nicht billigen.

Der Philosoph sieht den ewigen Kreislauf des Werdens, das nie befriedigte, immer von neuem endlos erregte Wollen. Die Liebe ver-

hindert das Ende; Cupido ist blind, wie der Wille. Der Philosoph schildert mit grauenerregender Deutlichkeit die Welt der Erscheinung in ihrem Leiden. Der Dämon der Liebe ist es, der das Leiden endlos verlängert, das Individuum durch Ewigkeiten hetzt. Die furchtbare Wahrheit läßt ihn jede möglicherweise aus der Liebe entkeimende Erlösung verkennen. Da tritt der Künstler ein und indem er nach Keimen forscht, die, in dieser Welt verborgen, eine bessere erstehen lassen könnten, erkennt er eben in der Liebe, und zwar in der zwischen Mann und Weib, die Kraft der Erlösung vom Egoismus, die Weltvernichtung. Freilich ist eine solche Liebe eine ausnahmsweise, ungemein seltene, aber doch nicht unmögliche. Eine Spur davon findet sich in jeder wahrhaftigen irdischen Liebe. Die Gründe lassen sich hier nicht entwickeln, es würde zu weit vom eigentlichen Stoff uns entfernen. (Interessante Winke bei Deußen a. a. O. § 250. Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung II. Bd. Kap. 43.)

Wir müssen hier in einem flüchtigen Strich Schopenhauers Lehre skizzieren. Dem innersten Wesen der Objekte ist von außen nicht beizukommen. Zerlegen wir ein Objekt in noch so viele Teile, so haben wir doch nur Objekte gesehen; ob diese Objekte außerdem noch etwas anderes sind, wissen wir nicht. Unser eigener Leib ist auch nur ein Objekt unter Objekten, völlig gleich tausend anderen. Aber von ihm wissen wir etwas, was wir sonst nirgends kennen, nämlich die geheime, innere Macht, die diesen ganzen Leib in allen Funktionen leitet, den Willen, d. h. den blinden Lebenstrieb. Betrachten wir den Willen, so sind wir der Mittelpunkt der Welt, betrachten wir den Leib, so sind wir ein Stäubchen. Da nun die übrigen Objekte unserem Leib gleich sind, von ihm aber wir als innerste Kraft den Willen erkannt, so ist jenes unbekannte an den übrigen Objekten ebenfalls der Wille[1]).

Der Wille hat sich in unzähligen Objekten objektiviert durch die Formen von Zeit und Raum; so ist jedes Individuum Objekt unter Objekten, zugleich aber lebt der eine Wille in allen, die Form der Vielheit ist nur Schein. Die indische Philosophie faßt diese Lehre in den einfachen Worten zusammen: tat-tvam-asi, d. i. das bist du. Wenn das Individuum erkennt, daß derselbe Wille, der in ihm lebt, auch in der ganzen Welt lebt, so durchschaut es hiermit die Schranken der Indivi-

[1]) Die erwähnte Schrift Dr. Deußens enthält eine wunderbar klare, durchsichtige Darstellung des Schopenhauerschen Systems. Einzelne Lücken des Systems hat Deußen ergänzt; wir können sein Werk wirklich als Verklärung der Lehre Schopenhauers bezeichnen und jedem aufs allerwärmste empfehlen, ebenso dem, der Schopenhauer erst nahe treten will, als dem, der ihn kennt. Die Werke stehen in enger Beziehung; was dem einen noch fehlt, gibt das andere; und was Deußen kurz und knapp formuliert hat, findet seinen breiten, ausführlichen Beweis bei Schopenhauer.

dualität. Von diesem Standpunkt aus treten wir zur Beurteilung der Liebe. Edmund von Hagen sagt einmal sehr treffend: „Die Liebe ist der Silberblick der ewigen Wahrheit des alleinigen Wesens in der Täuschung des an Zeit und Raum haftenden Bewußtseins.“ Die Liebenden fühlen, sie sind zwei Seelen und ein Gedanke, zwei Herzen und ein Schlag. So sagt Meister Gottfried von Riwalin und Blancheflur, den Eltern Tristans:

Es kannten Beider Sinnen
nur eine Liebe, ein Begehr,
so war er sie und sie war er.
Er war für sie und sie für ihn,
da Blancheflur, da Rivalin,
da Rivalin, da Blancheflur,
da eine treue Liebe nur.

Und später von Tristan und Isolde:

Wenn je Isolde und Tristan
ein Herz und eine Treue waren,
so wird das währen immerdar.
Doch bitt' ich, daß, wohin ihr fahrt,
Ihr euch, mein Glück und Leben wahrt,
mein Leben zieht mit euch von hier. —
Isold und Tristan, Ihr und ich,
wir zwei sind immer beide
ein Leib in Lieb und Leide.
Ich weiß doch allzuwohl, daß ihr
von eurem Leben scheidet,
wenn ihr Isolde meidet.
Denn euer Leben das bin ich,
und keines von uns beiden kann
zum Sterben kommen noch zum Leben,
wird's ihm vom andern nicht gegeben.

Dazu: „Du Isolde, Tristan ich!“ Ferner im Siegfried: „Du selbst bin ich, wenn du mich Selige liebst.“ In der Götterdämmerung: „Auf deines Rosses Rücken, in deines Schildes Schirm, nicht Siegfried acht' ich mich mehr, ich bin nur Brünnhildes Arm. — So wärst du Siegfried und Brünnhild'? — Wo ich bin, bergen sich beide!“

Es erhebt sich nun die Frage, durchschauen die beiden Liebenden nur in bezug auf sich selbst jene fesselnden Schranken, welche dem Individuum auferlegt sind, oder vermag ihr Blick auch weiter zu dringen? Die meisten Fälle bleiben beim ersten stehen. Sie sehen bloß sich selbst als eines in der Welt. Die ganze Sehnsucht, die sich in der Brust des Individuums wie ein gehemmter Strom aufstaut, bricht mit Gewalt

los und ergießt sich mit voller Leidenschaft über sein zweites Ich. Die Feuersgluten schlagen zu einer Brunst zusammen, die wie ein entfesselt Element alles zerstört. Ganz anders verhält es sich aber, wenn das Individuum ein Etwas kennt, das ihm unendlich hoch steht, ein Gedanke, für den es leidet und kämpft, ein heiliger Gral, dem es sein reines Opfer bringt. Und nun tritt diesem Einen ein Anderes entgegen, das sein Eigen demselben hehren Gedanken geweiht. Die beiden treffen sich in einer hoch über ihnen stehenden Idee. Im Bach erkennt es sein eigen Bild, ewig heiter und hell lacht es ihm daraus entgegen. Die Folge wird jedenfalls ein innigstes Aneinanderschließen der beiden sein. Diese Liebe wird sicherlich eine ganz andere sein, eine edle, milde, ruhige; ja sie birgt am ehesten die Möglichkeit einer Welterkenntnis; die Liebenden kennen ja außer sich selbst schon ein drittes, die Idee, ihr Heiligtum. Hier brennt ein heitres ruhiges Licht, dessen Schein erfreut und erwärmt, dort lodert eine schauerlich wilde Feuersbrunst, die alles versengt[1]).

So nun steht es mit Tristan und Isolde. Ihr leidenvolles Ringen und Kämpfen unter dem Zwang der herrschenden Sitten und Gesetze hat sie genugsam vom Unwert der Tageswelt, der Welt als Vorstellung, überzeugt. Sie haben beide davon die schmerzliche Erkenntnis gewonnen, daß Leben und Leiden identisch sind. Das Bewußtsein dieses Leidens ist bereits eine beiden gemeinsame Idee, welche sie über ihren bloßen individuellen Horizont hinaushebt. In dieser Idee finden sie sich, und solches ist etwas ganz anderes als der sehr schwankende Begriff „Seelenharmonie“, unter dem man entsprechende Charaktereigenschaften versteht, die man aber meist durchaus nicht weiter zu bestimmen vermag. Eine große Idee, welche über einer Liebe schwebt, ist wie ein glänzender, milder Stern, zu dem beide anbetungsvoll aufblicken. Die blendende Sonne, das Prinzip ewigen Weltenwerdens, die sonst als Königin der Liebe das Blut zu feurigen Strömen entzündet, hat keinen Teil an dieser Idee; die gemeine Sinnlichkeit verweht in diesem keuschen Nachtreich wie eitler Staub der Sonnen.

Leidbewußt wandte sich ihr Auge zum Nachtreich und dort erschauten sie den Grund der Welt, daß ein Wille in allem lebt und daß die höchste Tat dieses Willens ist, zu verwehen, den Zustand der Bejahung

[1]) Man vergleiche damit die Erweckungsszene im dritten Aufzug des Siegfried. Im ersten Teil liegt in Musik und Dichtung eine ganz wunderbar reine erhabene Seligkeit; Siegfried und Brünnhilde stehen gleichsam auf den schimmernden Schneehäuptern eines gewaltigen Gletschers, in lautloser seliger Einsamkeit und Ruhe. Tief unter ihnen liegt alles Irdische. Der Hauch des Erhabenen weht in diesen reinen Regionen. Im zweiten Teile steigt die Gottheit zu den irdischen Gefilden nieder und wird Mann und Weib, verfällt dem Leben, dem Leiden und dem Tod.

der Sündlichkeit (Deußen § 171, § 193, § 272, § 283 usw.) aufzuheben. Dazu beachte man die Worte: „Von deinem Zauber sanft umsponnen, in deinen Augen süß zerronnen — — — — erbleicht die Welt mit ihrem Blenden, die mir der Tag trügend erhellt zu täuschendem Wahn entgegengestellt, selbst dann bin ich die Welt" — — Und vor allem: „Wie es fassen? Ohne Wähnen sanftes Sehnen, ohne Wehen hehr Vergehen, in ungemessenen Räumen übersel'ges Träumen. Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht Isolde, ohne Nennen, ohne Trennen." — — —

Welt, Tag, Tod, alles haben sie überwunden in dieser heiligen Nacht. Mit tiefem Mitleid hört Tristan den König Marke, aber er kann ihm nicht helfen. Ins Wunderreich der Nacht geht er ihr voran, und wie sie einst dem Unholden treu und hold in fremdes Land gefolgt, so kehrt Isolde jetzt ein in Tristans Haus und Heim.

Einwürfen, daß die hier geschilderte Liebe falsch aufgefaßt sei, möchte ich mit der Bemerkung begegnen, daß, wenn einmal Tristan und Isolde die Tageswelt als trügerisch und leidvoll erkannt haben, wie doch deutlich in den Worten zu lesen ist, und ihr darum entfliehen wollen, sie unmöglich einer Liebe sich hingeben können, die sie mit Leib und Seele dieser Welt verschreiben würde.

Es fragt sich nun weiter, ist mit dieser von uns als leidbewußt bezeichneten Liebe eine Unmöglichkeit aufgestellt oder hat sie Betätigung. In der Dichtung liegen die Beispiele nahe genug; was den Holländer mit Senta verknüpft, was Tannhäuser aus Elisabeths Auge entgegenstrahlt, welche das Weib ist, das mit ihm leidet, während Venus sich mit ihm freut, ist eine Liebe, deren Idee die Erlösung ist. Auf Brünnhilde werden wir noch kommen.

Nunmehr einige Worte über einen sehr wichtigen Punkt. Ist diese Art Liebe nicht seelische Freundschaft? Die oft bewitzelte platonische Liebe? Warum sind überhaupt Geschlechter notwendig?

Es lassen sich, allerdings vom pessimistischen Standpunkte aus, Antworten geben. Zum ersten dürfte sich kein edleres, schöneres Bild für die Verneinung denken lassen, als zwei so durch Liebe Vereinigte. Dem, was an die Welt sie fesselt, haben sie entsagt, um einzig dem zu leben, was sie über die Welt hinaushebt, zu wirklichen Weltüberwindern macht. Eben durch die nun bestehende wunderbare Harmonie beweisen sie, daß ihre Tat vollkommen frei und siegreich vollendet ist. Freilich sind solche Gestalten fast übermenschlich. Aber doch dürfen wir ein Bild von ihnen uns machen mit demselben Recht, als Schopenhauer das ideale Gemälde seines gewalt'gen „Heiligen" entwirft, der die Welt überwunden. In der Dichtung leben diese Gestalten. Für Augenblicke ist eine solche rein ideale Stimmung ja gar nicht undenkbar. Man betrachte den schon einmal erwähnten ersten Teil der Erweckungsszene im

Siegfried. Wirklich goldene Klänge tönen da zu uns; es herrscht eine so unsagbare Wonne und Seligkeit, so hehre Ruhe und Erhabenheit. Das ewig Weibliche und das Männliche treten sich in wundersamer Klarheit und Reine gegenüber. Ist's die Geliebte, die Mutter? Siegfried selbst weiß es kaum. Aus diesen lichten Höhen treten sie später in die irdische Region und mit einem Male erhält alles einen ganz anderen Ausdruck. Wenn nun in solchem Momente die Erscheinung erlischt, dann ist die Erlösung gewonnen. Der verderbliche Wahn, das Idealreich in der Welt verwirklichen zu wollen, wird allerdings von Tristan und Isolde mit dem Tode gesühnt. Tristan und Isolde wollen für sich in der Gegenwart die Verwirklichung. Dieser Wahn erscheint aber auch als nicht verderblich, wenn das Ideal in die Zukunft verlegt, von der Zukunft erhofft wird. Das ist die Hoffnung einer besseren Welt, der Erlösungsseufzer des bang gequälten Herzens; und dieser Zukunftswahn ist insofern segensreich, indem er die Idealität im Menschen erzeugt; er ist der Schöpfer der Kunst, der Religion und alles Hohen auf Erden, alles dessen, was auf ein Metaphysisches, Göttliches hinweist. Am Ende wäre auch noch folgendes zu erwägen: wenn der Wille wirklich zur Umkehr, zur Verneinung, zur Weltvernichtung und Welterlösung gelangen soll, dann muß die Tat vollkommen frei sein. Die Bejahung liegt im Dualismus, in der Wechselwirkung des Männlichen und Weiblichen, die völlige Verneinung muß als freieste Tat von beiden Seiten ausgehen, sonst bleibt sie Halbheit.

Als Marke jene wunderbar ergreifenden Worte gesprochen, da warb Tristan noch einmal Isolde für sein Erb und Eigen, für das dunkel nächtige Land. Melots Wehr schlug ihm eine tödliche Wunde. Zu Beginn des dritten Aufzuges liegt er auf einem Ruhebett schlafend in seiner väterlichen Burg Kareol. Die wehmütige Weise des Hirten weckt ihn aus seinem todesähnlichen Schlummer. Mit dem langsam zurückkehrenden Bewußtsein steigt auch das Bild Isoldes vor ihm auf. Sie rief ihn aus der wohltätigen Nacht, denn sie weilte ja noch im Reiche der Sonne.

> „Denn keines von uns beiden kann
> zum Sterben kommen, noch zum Leben,
> wird's ihm vom andern nicht gegeben".

Da lebt der alte Jammer wieder auf. „Verfluchter Tag mit deinem Schein! wachst du ewig meiner Pein?" Tristan ist in fieberndem Zustande, dem Tode nimmer fern. In solchen Momenten, bei überreiztem Nervensystem sind fatidike Träume sehr häufig. Tristan hat eine zweimalige Vision des Schiffes, auf dem Isolde zu seiner Heilung naht. Seltsam sind seine Phantasien, noch einmal zieht sein ganzes

Leben vor seinem geistigen Auge vorüber, bis zu dem Augenblick, wo Isolde den erhofften Todestrank ihm bot, der aber, statt ihm Ruhe zu geben, ihn ew'ger Qual vererbte. „Den furchtbaren Trank, der der Qual mich vertraut, ich selbst, ich selbst, ich hab' ihn gebraut! Aus Vaters Not und Mutter Weh', aus Liebestränen eh' und je, aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden, hab' ich des Trankes Gifte gefunden! Verflucht sei, furchtbarer Trank! Verflucht, wer dich gebraut!"

Wie haben wir diese Stelle aufzufassen? Richard Wagner erklärte sie für die wichtigste der Tristanrolle. Tristan verflucht die Liebe, die das Individuum ans Leben fesselt und immer wieder von neuem aus Vaters Not und Mutter Weh ins Leben lockt. Es ist ein gewalt'ger Fluch gegen die Bejahung des Willens, eine gewalt'ge Steigerung seines Fluchs gegen den Tag. Das ist nicht die Liebe, wie sie im zweiten Aufzuge herrschte, nicht die milde, erlösende Macht, nein, das ist jene Feuersglut, die er verwünscht. Wohl mag er sagen: ich selbst habe den Trank gebraut. Der ganze Leib ist vollständig Wille zum Leben. Es bedarf nur des äußeren Anstoßes und der schlummernde Dämon wahnsinnigster Liebesleidenschaft wird wach. Der Wille bäumt sich auf und wütet in toller Raserei gegen sich selbst. Es tobt eine dunkle Angst in Tristan, diesem Dämon zu verfallen und der wunderbaren Erlösung verlustig zu gehen. Wenn er bisher im entscheidenden Zeitpunkt dem Augenblicke sein Halt zurufen wollte, d. h. den Tod suchte, zuerst auf dem Schiff im Todestrank, dann in Melots Schwert, immer war er betrogen worden[1]). Der Sonne sengender Strahl lachte seiner Pein. Sollte seine wundervolle Liebe dieser glühenden Trugwelt verfallen, das wunderhehre Antlitz Isoldes mit einem Male in die teuflischen Züge der Frau Venus sich wandeln? Nein, das nie, in voller Raserei reißt er wütend den Verband von der Wunde, „heia, mein Blut, lustig nun fließe!"

Wir haben hier einen Augenblick zu verweilen; es knüpfen sich an die Betrachtung dieser Szene für das Verständnis des Werkes nicht unwichtige Folgerungen. Schon oben hatten wir Veranlassung, die Lehre Schopenhauers zu Hilfe zu nehmen; wir werfen hier einen kurzen Blick auf die indische Philosophie (vgl. auch Deußen § 176). Die Welt erscheint uns in den notwendigen Formen unseres Intellekts, Zeit, Raum und Kausalität; was die Dinge außerdem, d. h. an sich,

---

[1]) Diese vergebene Todessehnsucht Tristans gleichwie die des Holländers („Wie oft in Meeres tiefsten Schlund stürzt ich voll Sehnsucht mich hinab, doch ach, den Tod ich fand ihn nicht") bezeichnet klar den oft immer noch nicht erfaßten Unterschied zwischen der Verneinung des Lebens und der Verneinung des Willens zum Leben, deren Möglichkeit durch diese letztere für immer abgeschnitten würde.

sind, haben wir oben nach Schopenhauer als Wille definiert. So ist die Welt in ihrem eigensten Wesen ein Wille, darum herrscht auch im großen Ganzen der Natur die Harmonie; aber wenn dieser einheitliche Wille in die Erscheinung tritt, wird er durch Raum und Zeit in eine Vielheit zerspalten, weil er eben nur in diesen Formen zur Erscheinung gelangen kann (Deußen § 193).

Dem Willen ist das Leben, dem Leben die Gegenwart gewiß. Das einzig Wirkliche ist die Gegenwart. Vergangenheit und Zukunft sind Abstraktionen unseres Denkens. Der Wille an sich ist frei; er kann wollen und nicht wollen, sich verneinen. Für den letzteren Zustand haben wir keine Begriffe, nur Bilder, Gleichnisse. Alle Metaphysik kann jene andere, bessere Welt, das Himmelreich, nur bildlich ausdrücken oder negativ, nämlich, daß jene Welt nichts von der Welt der Bejahung enthält, demnach die Verneinung, die Aufhebung der Erscheinungswelt für uns bedeutet. Das Ding an sich, also die hinter der Erscheinung stehende Welt, ist der indischen Philosophie das Brahma, das einzige, das selig in sich selbst ruht. Die Erscheinungswelt ist der Sansâra, d. h. der ewige Kreislauf der lebenden Wesen, die bekannte Lehre von der Wiedergeburt. Ein jeder war schon, seit die Welt steht, und wird sein, bis die Welt vergeht, von Ewigkeit zu Ewigkeit, es sei denn, der Wille wende sich, werde gebrochen und verneint, die Beziehungen zu dieser Welt gelöst. Auch Christus sagt Ähnliches. Er nennt sich „alter Adam“ (δευτερος Αδαμ). Fassen wir Adam als die Bejahung, Christus als die Verneinung, so ist damit die Möglichkeit der Verneinung, der Erlösung in jedem Menschen ausgesprochen. Denn Christus ist ein Vorbild für uns, dem wir nachfolgen sollen. Ursprünglich von Geburt sind wir alle Adam, der eine Wille, der längst schon zum Leben sich drängte und immer von neuem zum Leben drängt. Aus dem Kreis des Sansâra treten wir erst durch die Verneinung.

Der Fluch Tristans geht hier gegen den Sansâra, den ewigen Kreislauf, und da er noch ganz in der Bejahung verharrt, gegen sich selbst.

Er verflucht den, der den Trank gebraut und kurz zuvor rief er verzweifelnd: Ich selbst hab' ihn gebraut! Der Trank an dieser Stelle ist gefaßt als Liebestrank, als Symbol der Bejahung. Tristan selbst ist im ganzen Leib Bejahung, alle, die einzig in dieser Welt haften, sind Bejahung, wer an der Welt haftet, hat den Trank genossen und auch gebraut, denn er ist voll Willen. Um uns die Stelle in ihrer ganzen umfangreichen Bedeutung klarzumachen, bedurften wir mancher nicht ganz einfachen Wege. Es könnte sich nun der Einwurf erheben, ein dem Tode nahe Stehender werde kaum in solcher Weise philosophieren, als wir hier von Tristan annahmen, zumal nicht in einem Zustand höchster Erregung. Aber wir wollen damit auch durchaus nicht behaup-

ten, Tristan philosophiere in dem Sinne, daß er in diesem Augenblicke der ganzen Tragweite seines Wortes sich bewußt sei; sein Ausruf ist fast unbewußt, instinktiv, ein Fluch der Bejahung, der er entfliehen will und doch noch nicht kann. Es ist übrigens psychologisch ganz richtig; denn oft redet ein Fieberkranker, ein Wahnsinniger in seinen Phantasien ein Wort, das wie ein Blitz in die Umgebung schlägt. Je näher der Tod rückt, je mehr das Bewußtsein schwindet, desto mehr wirkt das Unbewußte, Instinktive, desto mehr fallen die Schranken der Individualität, Raum und Zeit und Kausalität; daher auch die bereits erwähnten fatidiken Träume. Noch möchten wir auf zwei wichtige Momente hinweisen. Im zweiten Aufzug war das bestimmende Prinzip die Zeit, der lange Tag, die Trennung, die Zeit war zwischen die Liebenden trennend getreten; im dritten Aufzug ist es der Raum, der Tristan Trennungsqualen empfinden läßt.

Mit dem schwindenden Bewußtsein schwinden, wie bereits bemerkt, die individuellen Fesseln, somit natürlich auch die Formen der Individualität, d. i. Raum und Zeit. Die Visionen, sofern sie keine Phantasien, sondern Wahrträume sind (Tristan erblickt das Schiff auf hoher See und bei der Einfahrt in den Hafen, freilich nicht mit dem leiblichen Auge, sondern mit Schopenhauers „Traumorgan"), beweisen die gewaltige Reaktion des Unbewußten gegen die Individualität. Wer diesen dritten Aufzug in guter Darstellung gesehen hat, wer gar dem gewaltigen Strom der Motivwelt bis ins Einzelne zu folgen vermag, der wird uns zugestehen, daß eine derartig ergreifende Szene noch nie gedichtet wurde. Es ist das volle tragische Leben.

Schließlich reißt das den Organismus zusammenhaltende Band des Bewußtseins vollständig. Die einzelnen Sinne schwirren wirr durcheinander. Daher Tristans letzter fiebernder Ausruf: „Wie hör' ich das Licht? — die Leuchte verlischt, zu ihr, zu ihr!" Seither war für Tristan nur die Nacht beredt gewesen, ihr Schweigen winkte ihm zu Isolde hin; jetzt hört er sich das erstemal von Isolde am Tage gerufen.

Isoldes Schiff ist endlich angelangt. Sie stürzt herauf und fängt den sinkenden Tristan in ihren Armen auf. Der furchtbaren Erregung folgt wohltuende Ruhe. Die verzerrten Züge Tristans werden weich, sein halbgebrochenes Auge leuchtet noch einmal in kurzer, seliger Freude auf: „Isolde". Nun endlich ist's ihm gelungen, den ersehnten Augenblick festzuhalten. Aber Isolde? Da kniet sie, um ihr letztes Glück betrogen, an der Leiche. Uns beiden vereint verlösche das Lebenslicht, nun ist der Treulose allein gegangen. Nach einem ersten, gewaltigen Schmerzensausbruch sinkt sie in Erstarrung. Alles, was um sie vorgeht, ist ihr verschwunden. Kampf und Tod wütet um sie, sie hört es nicht, höchste Treue will sie zum Leben zurückführen, sie vernimmt es nicht.

Für sie gibt es nur noch Tristan. Sanft beginnt sie: „Mild und leise, wie er lächelt, wie das Auge hold er öffnet." Sie sieht den Toten, wie er ihr einst selbst gesagt, er sterbe, um der Liebe nur zu leben, in verklärter Gestalt vor sich gleichsam erwachen. Immer lichter, immer mächtiger, sternumstrahlet hebt sich seine Lichtgestalt. Sie ist nimmer Isolde, ganz nur Tristan. „Höre ich nur diese Weise, die so wundervoll und leise, wonneklagend, alles sagend, mild versöhnend aus ihm tönend, auf sich schwingt, in mich dringt?" Tristan, Isolde, alles Individuelle ist verschwunden, nur noch die selige Weise, die Sphärenharmonie lebt und webt. Schopenhauer sagt, im Tode fallen die Schranken der Individualität. Hier haben wir das in der großartigsten Weise und auch wieder durch das Medium der Liebe; zuerst ist sie mit dem Geliebten eins und dann verschwinden beide in des „Wonnemeeres wogendem Schwall, in der Duftwellen tönendem Schall, in des Weltenatems wehendem All, ertrinken, versinken, unbewußt, höchste Lust!"

Wir haben hier die künstlerische Darstellung des alten Brahmanenglaubens: Wenn der Mensch stirbt, geht seine Stimme in das Feuer, sein Atem in den Wind, sein Auge zur Sonne, sein Leib zur Erde, sein Selbst zum Äther. Die buddhistische Geheimlehre (vgl. die esoterische Lehre oder Geheimbuddhismus v. A. P. Sinnet, Leipzig 1884) sagt: „Das vielfach mißverstandene Nirwana, so häufig als eine Aufhebung alles Seins aufgefaßt, kann der Geheimlehre zufolge nur die Befreiung von allem Stofflichen sein. Es ist ein Aufgehen der Selbstempfindung in der allgemeinen Liebe."

Wir sind am Ziel. Was bleibt übrig? Für unsre Begriffe ein „Nichts"; ein Verwehen dieser Welt. Am schönsten sagt es der Meister selbst in den Worten seiner Brünnhilde, da auch sie die Nichtigkeit der Erscheinungswelt erkannt und an Siegfrieds Leiche den Mannen und Frauen ihres heiligsten Wissens reichsten Hort zuwies, daß nicht Gold noch Gut, nicht Haus noch Hof, selig in Lust und Leid nur die Liebe sei. Da spricht sie die wundervollen Worte, die uns nach den vorhergegangenen Betrachtungen wohl völlig verständlich sein werden:

Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer:
des ew'gen Werdens off'ne Tore
schließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos
heiligsten Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin.

Alles Ew'gen sel'ges Ende,
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt!

Der Tristan ist eine der gewaltigsten Tragödien; seine Grundlage ist durchweg pessimistisch, und er muß darum mit dem Nirwana enden. Was dieses Nirwana ist, kann uns kein Begriff klar machen. Die Begriffe und Künste entnehmen ihren ganzen Stoff der diesseitigen Welt. Darum können sie niemals eine Kunde von jenem wunderbaren Geheimnis geben. Und doch ahnte es jeder einmal in seinem Sehnen nach etwas anderem, als diese Welt ist, welches er sich doch niemals als reines Nichts vorzustellen vermag. Dann bildete er sich ein Gleichnis, einen Mythos, er träumte Nirwana. Wohl aber kann die Musik, die höchste und eigenartigste Kunst, uns davon erzählen. Aber das muß man miterleben, mitfühlen, sagen läßt sich das nicht. Glückselig ist der, dem die Tonwelt des Tristan nicht verschlossen bleibt. Dem wird das schließliche Nirwana nichts Schreckliches sein, im Gegenteil — höchste Lust. Die leidbewußte Liebe, welche die irdische individuelle Lust aufgab und verneinte, endigte in göttlicher Seligkeit. Dunkel sind die Pfade, doch der Glaube verheißt: Sie endigen im Licht!

Das älteste französische Tristangedicht [1])

Jakob Grimm schrieb 1812 für die Leipziger Literaturzeitung eine Anzeige über das „Buch der Liebe“, das Büsching und von der Hagen 1809 herausgegeben hatten, wo der Frankfurter Druck des deutschen Prosaromans von Tristan und Isolde (1587) mitgeteilt war. Dabei besprach er mit erstaunlicher Gründlichkeit und wunderbarem Scharfblick alle damals bekannten Wendungen der Tristansage: „wie sich die Quellen alter Dichtung winden, voneinander lassen und sich immer wieder begegnen! Die Fabel von Tristan und Isolde kann hierzu eins der reichsten Beispiele abgeben; Rezensent, der sie etwa künftig einmal zu kommentieren denkt, beschränkt sich hier darauf, einige Resultate seiner bisherigen Untersuchungen, mehr oder weniger umständlich, nachdem es die Beziehung auf den vorliegenden Text verlangt, mitzuteilen“.

---

[1]) Aus Ilbergs Neuen Jahrbüchern für klassisches Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 1906.

Nur wenige Quellen waren damals, und zwar sehr unvollkommen, zugänglich. Aber Grimm schied bereits klar und scharf die beiden Hauptströmungen, die in deutscher Dichtung durch Eilhart von Oberg und Gottfried von Straßburg vertreten sind, zählte fast alle Tristandichtungen und Bearbeitungen auf und setzte sie nach Alter und Abhängigkeit ins gehörige Verhältnis. Sowohl die Anordnung der ganzen Überlieferung wie treffliche Beobachtung von Einzelheiten zeichnet diese erste gründliche Tristanschrift aus, die nur dadurch um ihre volle Wirkung kam, daß sie, statt als ausführliche selbständige Abhandlung, als namenlose kurze Anzeige erschien und eigentlich erst wieder durch Aufnahme in den dritten Band der Kleineren Schriften von J. Grimm (1882) weitere Verbreitung fand.

Die ersten Ausgaben von Gottfrieds Tristan durch C. H. Müller (1782), Groote (1821), von der Hagen (1823) und des englischen Sir Tristrem durch Walter Scott (1804) brachten wenig Förderung für die Tristanforschung im ganzen. In den Einleitungen und vor allem in von der Hagens Minnesingern IV 1838 S. 571—607 wurden zwar mannigfache und reiche literarische Nachweise gegeben, aber unkritisch und ungeordnet. Die mythologische Deutung wucherte üppig ins Unkraut. Wichtige Stoffbereicherung brachte aber die dreibändige Sammlung von Francisque Michel: Tristan, Recueil de ce qui reste des poëmes relatifs à ses aventures, composés en françois, en anglonormand et en grec dans les 12e et 13e siècles (London 1835—39), wo fast alle erhaltenen altfranzösischen Texte und die meisten literarischen Anspielungen auf die Tristansage veröffentlicht wurden. Bis vor kurzem bildete diese verdienstliche Sammlung in bezug auf die altfranzösischen Texte die Grundlage aller Untersuchungen. Eine Mehrung erfuhren diese Texte nur noch 1856 durch das von Villemarqué in Cambridge und 1886 durch das von Novati in Turin aufgefundene Bruchstück aus dem Thomasgedicht. Michels Sammlung legte wohl reichen Stoff vor, verzichtete jedoch auf dessen kritische Verarbeitung. Die einfachsten und wesentlichsten Fragen, die J. Grimm bereits aufgeworfen und richtig beantwortet hatte, wurden kaum berührt. Die Einleitung, die Hermann Kurz 1847 der zweiten Auflage seiner schönen Erneuerung von Gottfrieds Tristan beigab, verliert sich zu sehr in mythologische Nebel, ohne ernstlich zu fördern. Der französische Gelehrte A. Bossert erkannte zuerst in einer Schrift über Gottfried von Straßburg (Paris 1865) dessen Quelle in dem Gedicht des Thomas. Trotzdem konnte noch 1869 Heinzel (Zeitschr. für deutsches Altert. XIV) in einer sehr geistvollen, aber gänzlich verfehlten Abhandlung die Lachmannsche Liederlehre auf die altfranzösischen Tristangedichte des Berol und Thomas anwenden und die einheitlichen Texte in vermeintliche Einzellieder

zerpflücken. 1877 erschien Lichtensteins Ausgabe des Eilhart von Oberg, die zum erstenmal eine wichtige Quelle in ihrem ganzen Umfang, wenn schon textlich nicht einwandfrei, zugänglich machte. 1878 und 1883 bot Kölbing die nordische und englische Wendung der Tristansage d. h. des Thomasgedichtes in trefflichen Ausgaben und mit gründlichen Einleitungen dar. Und nun kam Ordnung in die bisher immer noch ganz unklare Überlieferung. Der Hauptgrund dafür, daß man solange die Tristanüberlieferung in ihren Zusammenhängen nicht richtig erkannt hatte, lag in den unzulänglichen Textausgaben. Außer Gottfried, über dessen französische Vorlage trotz dem Sir Tristrem Walter Scotts völlige Unklarheit herrschte, kannte man zuerst ja nur die jüngsten Ausläufer der Sage, den französischen Prosaroman durch den Grafen Tressan (1788) und den deutschen Prosaroman durch von der Hagen und Büsching (1809). Es war ein unermeßlicher Fortschritt, als Eilhart und die norwegische Tristramssaga zugänglich wurden. Jetzt erst gelang es, die französischen Bruchstücke, die Michel abgedruckt hatte, mit Hilfe der ausländischen vollständigen Übersetzungen und Bearbeitungen zu ergänzen und auf zwei Gruppen zu verteilen, deren wichtigste Vertreter auf der einen Seite Eilhart-Berol, auf der anderen Thomas-Gottfried waren.

G. Paris wandte der Tristansage seine Aufmerksamkeit zu; im XV. und XVI. Bande der Romania erschienen 1886 und 1887 wertvolle Beiträge seiner Schüler. 1888 kam meine kleine Schrift über die Tristansage heraus, worin ihre keltischen und französischen Bestandteile und die beiden Hauptgruppen untersucht wurden. Nun folgten zahlreiche kleinere Abhandlungen, in denen der Ursprung der Sage und die verlorenen Vorläufer der uns erhaltenen Gedichte nach allen Seiten hin erörtert wurden. Nur langsam klärten sich aus vielen Widersprüchen einige Ergebnisse, insbesondere durch die Bestimmung der keltischen oder französischen Herkunft der Eigennamen durch Zimmer (Zeitschr. für franz. Sprache und Literat. XIII). Wilhelm Hertz faßte in den vortrefflichen Anmerkungen der zweiten und dritten Ausgabe seines Gottfried von Straßburg (1894 und 1901) diese reichhaltigen Untersuchungen zusammen. Sehr gut und förderlich war auch Röttigers Abhandlung über den heutigen Stand der Tristanforschung (Progr. des Hamburger Wilhelm-Gymnas. 1897) und Murets ausführliche Besprechung (Romania XXVII 608 ff.). Hier und in meinen Bemerkungen zur Sage und Dichtung von Tristan und Isolde (Zeitschr. für franz. Sprache und Lit. XXII 1 ff.) trat der Gedanke einer gemeinsamen Urdichtung, aus der alle späteren abstammen, immer deutlicher hervor. Die Tristanforschung entbehrte aber noch immer der Grundlage, der kritischen Ausgaben der französischen Texte. Dieser sehnliche Wunsch

ward endlich durch Bédier, der 1902 den Thomas herausgab, und Muret, der 1903 Berols Tristan vorlegte, erfüllt. Im zweiten Band (1905) hob Bédier noch die Teile des altfranzösischen Prosaromans, die aus einem verlorenen Tristangedicht stammen, heraus und förderte die Tristanstudien durch neue gründliche Untersuchungen über die verlorene Vorlage des Thomasgedichtes und die Entstehung der Tristansage. Somit hat die Tristanforschung[1]) einen großen Aufschwung genommen, da jetzt die Grundbedingungen der ganzen Untersuchung, die altfranzösischen Texte in vollständigen und kritischen Ausgaben bereit liegen. Darum ist ein Überblick über die bisherigen Ergebnisse und die noch offenen Fragen der Tristanforschung wohl gerechtfertigt.

Der Weg der Tristanstudien geht ganz langsam von ungenügenden Ausgaben der spätesten Erzeugnisse mittelalterlicher Dichtung zu kritischen Ausgaben der ältesten erhaltenen Denkmäler. Erst auf dieser gesicherten Grundlage kann auch ein Ausblick gewagt werden auf die verlorene Urdichtung, aus der die uns erhaltenen Gedichte abgeleitet werden müssen.

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts treten Tristan und Isolde in der altfranzösischen Dichtung hervor. Bald gelten sie überall als das berühmteste Liebespaar. Die französischen Tristangedichte werden in alle Sprachen übersetzt und bearbeitet. Und im 19. Jahrhundert ist die alte Liebesmär zu neuem Leben erwacht. Die Tristansage ist daher ein sehr lehrreiches und dankbares Beispiel der vergleichenden Betrachtung eines Stoffes, der unter verschiedenartigen Voraussetzungen immer neu gestaltet ward. Große Dichter sind damit verknüpft. Darum gewährt die Beschäftigung mit Tristan und Isolde auch reichen Lohn.

Die vergleichende Literaturgeschichte sucht die einzelnen Tristangedichte zueinander ins rechte Verhältnis zu bringen. Der Ursprung des ältesten Tristangedichtes führt aber zur vergleichenden Sagenkunde, zur Erörterung der Frage, welchen Anteil Kelten und Franzosen an Tristan und Isolde haben.

Die Wege der Forschung sind klar vorgezeichnet; aber sie sind deshalb dunkel und schwierig, weil gerade die ältesten und wichtigsten Quellen verloren gingen oder nur in Bruchstücken vorliegen. Daher

---

[1]) Zur neuesten Tristanliteratur: J. Bédier, Le roman de Tristan par Thomas, poème du XIIe siècle. I 1902, II 1905 (herausg. von der Société des anciens textes français, Paris, Firmin Didot). — E. Muret, Le roman de Tristan par Béroul et un anonyme, poème du XIIe siècle. 1903 (herausg. ebd.). — M. Deutschbein, Studien zur Sagengeschichte Englands I. Teil, Die Wikingersagen, Cöthen 1906 (darin S. 169—180 die Tristansage). — F. Piquet, L'originalité de Gottfried de Strasbourg dans son poème de Tristan et Isolde. Lille 1905.

ist viel mühsame Arbeit darauf zu verwenden, diese verlorenen Denkmäler, die Grundlagen und Vorbedingungen aller Untersuchungen zu erschließen. Die Geschichte der Tristansage hängt ganz und gar von der Vorstellung ab, die wir vom ältesten französischen Tristangedicht gewinnen. Danach bemißt sich alles andere, das Maß der schöpferischen Tätigkeit des ersten Tristandichters und die Eigenart seiner einzelnen Nachfolger. Leider müssen beim Stand der Überlieferung nur zu viel Vermutungen die fehlenden Tatsachen ersetzen.

In französischer Sprache liegen folgende Texte vor: Ein nach 1191 geschriebenes normannisches Gedicht, das vielleicht aus zwei Teilen besteht. Berol nennt sich der Verfasser des ersten Teiles, den ein Ungenannter fortsetzte. Nur das Mittelstück, von der belauschten Zusammenkunft der Liebenden bis zum zweideutigen Eid Isoldes und zur Rache Tristans an den Verrätern, ist erhalten, Anfang und Ende fehlen. Ein mit Berol vielfach übereinstimmendes Gedicht wurde um 1230 in den großen französischen Prosaroman einverleibt. Aus der wüsten Masse gleichgültiger Abenteuer, die den Hauptteil des Romanes ausmachen, können die auf dem alten Tristangedicht beruhenden Abschnitte wieder herausgelöst werden und ergeben wenigstens den Inhalt der verlorenen Quelle. In einem kleinen Gedicht von Tristans Narrenverkleidung (der Folie Tristan in der Berner Handschrift aus dem Ende des 12. Jahrh.) begegnen viele Anspielungen, aus denen der Inhalt eines weiteren, Berol und der Vorlage des altfranzösischen Prosaromanes nahestehenden Tristangedichtes zu entnehmen ist. Aus Berol, der altfranzösischen Prosa und Folie gewinnen wir somit das Bild eines alten, verlorenen Tristanromans.

Aus diesem ging auch der Tristan des anglonormannischen Dichters Thomas hervor, von dem 3144 Verse erhalten sind, während der Gesamtinhalt und Umfang nur aus ausländischen Bearbeitungen erschlossen werden kann. Hierzu haben wir die Tristramssaga, eine 1226 verfaßte norwegische Prosaübersetzung, den Sir Tristrem, ein im Anfang des 14. Jahrhunderts entstandenes nordenglisches Gedicht in Strophen, Gottfrieds von Straßburg Tristan und einige Kapitel aus dem italienischen Prosaroman „La tavola ritonda". Bédier hat im ersten Bande seiner Thomasausgabe das gesamte Material verarbeitet und bis ins einzelne ziemlich genau den im Original verlorenen Teil aus den fremden Bearbeitungen wiederhergestellt.

Auch von dem durch die Berolgruppe vertretenen Gedicht liegen auswärtige Bearbeitungen vor, die zur Wiederherstellung der verlorenen französischen Urschriften vortreffliche Dienste leisten. So vor allem der um 1190 von Eilhart von Oberg gedichtete deutsche Tristan, der im 15. Jahrhundert zum deutschen Prosaroman wurde. Die Fort-

setzer Gottfrieds, Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg, kannten wahrscheinlich nur Eilhart und haben keine unmittelbare Beziehung zu französischen Vorlagen.

Alle diese Tristangedichte zeigen im Gesamtbild der Handlung wie auch in den meisten Einzelheiten so enge Verwandtschaft, daß eine gemeinsame Vorlage mit Sicherheit anzunehmen ist. Die Geschichte dieses Ur-Tristan, sein Werden und Wachsen und seine Verbreitung in mehr oder minder freien Bearbeitungen zu beschreiben, ist die nächste Aufgabe der Tristanforschung.

Es hat auffallend lange gedauert, bis die Wissenschaft zu dem so einfachen und einleuchtenden Ergebnis eines verlorenen Urgedichtes gelangte. War man doch auch lange Zeit völlig im unklaren über das Gedicht des Thomas. Denn vom französischen Text lagen nur Bruchstücke vor, Gottfrieds Tristan war unvollendet, das englische Gedicht zu sprunghaft. Erst die nowegische Saga als eine zuverlässige und vollständige Inhaltsangabe des Thomasgedichtes löste allmählich das Rätsel, indem sie den Hintergrund für alle Bruchstücke und Bearbeitungen ergab. So tauchte nach und nach aus trümmerhafter Überlieferung doch ein ziemlich treues und klares Bild des Thomasgedichtes auf. Und damit war auch ein Maßstab für die uns erhaltenen Nachahmungen gewonnen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Ur-Tristan. Auch die Tristanforschung war lange Zeit dem Wahn der Liederlehre verfallen. Man stellte sich auf der sehr allgemein gedachten Grundlage der Tristansage unter den französischen Spielleuten zahlreiche Einzellieder von Tristan und Isolde vor. Diese seien mehrmals zu Epen vereinigt worden, die zwar im ganzen übereinstimmten, im einzelnen aber auseinandergingen. Diese Meinung wurde dadurch bestärkt, daß tatsächlich Episoden der Tristansage in Form von Lais, d. h. von Novellen in Versform, vorhanden sind. So hätte hier Berol, dort Thomas aus Tristanliedern ein umfassendes Tristangedicht geschaffen. Aber bei näherem Zusehen ergibt sich, daß gerade das ganze Gefüge der Fabel von Anfang bis zu Ende durchweg dasselbe ist, daß auch die einzelnen Ereignisse überall gleich wiederkehren. In jüngeren Fassungen ist allerdings diese oder jene Episode ausgelassen oder verändert, auch ward gelegentlich ein neuer Abschnitt eingeschaltet. Aber gerade diese Neuerungen belehren darüber, daß ein fester Grundstock bestand, der überall hindurchblickt. Wie die Nachahmungen des Thomasgedichtes nach Abzug ihrer Sonderzüge und Neuerungen in einer gemeinsamen Vorlage aufgehen, so finden sich alle vorhandenen älteren Tristangedichte im Ur-Tristan.

Bédier hat im ersten Band seiner Ausgabe das Thomasgedicht durch Vergleichung wiederhergestellt, im zweiten Band auf demselben Weg eine Skizze des Ur-Tristan entworfen. Mir scheint dieser Versuch

gelungen. Unabhängig von Bédier habe ich vor Ausgabe seines Buches denselben Versuch der Wiederherstellung des Ur-Tristan unternommen, worüber ich bald in einem besonderen Buche berichten werde. Unser Ergebnis ist in der Hauptsache völlig übereinstimmend, nur bei einzelnen unwesentlichen Zügen geht unsere Meinung auseinander. Bédier verlegt eine Episode in den Ur-Tristan, die meines Erachtens erst den späteren Fassungen zukommt; dagegen verweise ich einen Abschnitt aus Thomas ins Urgedicht, der in Bédiers Entwurf fehlt.

Wann und wo ist dieser Ur-Tristan entstanden? Aus welchen Quellen ging er hervor? In welcher Sprache war er abgefaßt? G. Paris, der lange Zeit eifrig für Einzellieder als Vorläufer der Tristanepen eingetreten war, bekehrte sich schließlich auch zur Annahme eines verlorenen Urgedichtes, das ein englischer Dichter auf englisch geschrieben und unvollendet hinterlassen habe. Demnach wären die französischen Tristangedichte Übersetzungen und Fortsetzungen einer englischen Urschrift, der der Schluß fehlte. Die für einen englischen Tristan vorgebrachten Gründe sind ganz unhaltbar. Und eine Betrachtung des Inhaltes belehrt zweifellos, daß das Urgedicht vollendet war. Eilhart, die altfranzösische Prosa und Thomas, also alle Hauptvertreter, weisen auf eine gemeinsame, feste Überlieferung des Schlusses. Auch die Änderungen der späteren Fassungen lassen deutlich erkennen, daß sie vom selben ursprünglichen Schlusse ausgingen. Jedenfalls war der Ur-Tristan ein vollständiges Gedicht in französischer, vielleicht anglonormannischer Sprache.

England ist aber wahrscheinlich die Heimat des Ur-Tristan, dessen Schöpfer wir unter ähnlichen Umständen uns zu denken haben, wie in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts Marie de France, eine Französin, die in England dichtete und mit der lateinischen Schulliteratur, mit Fabeln und Legenden, Geschichte und Sage, sowie mit bretonischen Erzählungen vertraut war. Auch der Tristandichter verfügte über reiches und vielseitiges Wissen aus den verschiedensten Gebieten, vor allem aber über eine wunderbare Gestaltungskraft, die ihn befähigte, die verschiedenartigsten Bestandteile zu einem neuen Ganzen organisch zu verknüpfen. Er muß mit den bretonischen und wälschen Erzählern ebenso enge Fühlung gehabt haben, wie in Frankreich Kristian von Troyes; denn von ihnen empfing er die keltischen Grundlagen seiner Dichtung. Die Vermittler der wälschen Tristansage an den französischen Dichter waren wohl die Bretonen, die mit den Normannen in großer Zahl nach England gekommen waren. Wir brauchen also wegen einzelner bretonischer Züge keine Wanderung der Tristansage nach der Bretagne anzunehmen. Alles erklärt sich zwanglos aus dem Verkehr zwischen Normannen, Bretonen, Anglonormannen und Briten, aus

den Völkerbeziehungen und Mischungen, die durch die Eroberung Englands geschaffen worden waren.

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts war das Tristangedicht bereits den Troubadours in Südfrankreich bekannt. Also entstand es jedenfalls vor 1150. Bédier verlegt es bis 1120 zurück, in die Nachbarschaft der Chanson de Roland. Ich glaube, der Tristan wurde zwischen 1140 und 1150 gedichtet, nachdem Galfrid von Monmouth den König Artus und die britische Sage durch seine Historia regum Britanniae in die Literatur eingeführt hatte. Denn Artus und seine Helden, vornehmlich Walwan (Gauvain) treten auch in zwei Episoden des Tristanromanes als allbekannte Persönlichkeiten hervor. Der Tristanroman ist aber älter als die durch Kristian von Troyes geschaffenen eigentlichen Artusromane, kann also unmöglich schon diese bei seinen Lesern voraussetzen. Stil und Darstellung müssen wir uns in der Art der Chansons de Geste denken, formelhaft gebunden und mit wilden, barbarischen Zügen ausgestattet, in dem Ton, den Berol und Eilhart noch wahren, wogegen Thomas alles zu höfischer Feinheit emporhob. Name und Persönlichkeit des Tristandichters sind nicht festzustellen. Kristian von Troyes verfaßte unter seinen Erstlingsarbeiten auch ein leider verlorenes Gedicht „Von König Mark und der blonden Iselt“, worunter wir aber schwerlich das Meisterwerk des Ur-Tristan verstehen dürfen. Auch ein sonst unbekannter Dichter mit dem Beinamen „La Chèvre“, der ein ebenfalls verlorenes schönes Gedicht von der Liebe Tristans und Isoldes geschrieben haben soll, darf kaum als Verfasser des Ur-Tristan gelten.

Seine eigentliche Größe und Meisterschaft bewährt der unbekannte Tristandichter in der Stoffgestaltung. Nachdem sein Gedicht im Umriß wieder aufgetaucht ist, erhebt sich natürlich auch die Frage nach seinen Quellen. Keinesfalls darf man annehmen, daß der Tristandichter nur ein Reimer war, eine bereits in allen Einzelheiten fertige und feste Überlieferung in literarische Form goß. Er war vielmehr auch der Schöpfer der Sage von Tristan und Isolde, die vor ihm als Liebesroman gar nicht vorhanden war. Hier vermag nur die Stoffuntersuchung Aufschluß zu geben. Tristan ist der piktische Name Drostan, der als Drystan verwälscht wurde und durch Anlehnung an triste vom französischen Dichter umgedeutet wurde. Isolde führt einen rein französischen Namen, Isolt, Iselt aus Ishilt. Genau so verhält es sich mit den Namen von Tristans Eltern, Riwalin und Blanchefleur, wo ein rein bretonischer und ein rein französischer Name miteinander verbunden wurden. Das kann nur durch einen Dichter, der zu keltischem und französischem Wesen Beziehung hatte, geschehen sein. Verfolgen wir diese Spuren weiter, so kommen wir zur keltischen Tristansage, der ein französischer Liebesroman von Tristan und Isolde angeschlossen wurde. Es gilt nur, diese

in ihrem Ursprung so ganz verschiedenen Welten richtig und scharf gegeneinander abzugrenzen und auf ihren Inhalt zu prüfen. Die Fuge zwischen beiden Teilen ist noch deutlich zu sehen: die Tristansage im eigentlichen Sinn endigt mit der ersten Fahrt nach Irland, wo der sieche Held Heilung sucht; der Liebesroman beginnt mit der zweiten Fahrt nach Irland, mit der Brautwerbung für Marke. Die Handlung im ersten Teil beruht auf keltischerSagengeschichte, die Handlung im zweiten Teil auf allgemein mittelalterlichen Märchen, Novellen, Schwänken und antiken Romanmotiven. Auffallend ungeschickt hat der sonst so bedächtige und sorgfältige Tristandichter seinen Helden zweimal „nâch wâne", auf gut Glück ins weite Meer hinausgesandt und nach Irland geführt. Die erste Fahrt war durch die Tristansage gegeben, die zweite durch das Märchen von der goldhaarigen Jungfrau, woraus der Liebesroman einen wesentlichen Teil seines Inhaltes schöpfte.

Der französische Dichter überkam die Tristansage etwa in folgender Gestalt: Tristan, der Sohn des Talluch und Neffe König Markes von Kornwall bestand mit Morholt aus Irland einen Zweikampf auf St. Samson, einer der Scillyinseln. Morholt war gekommen, um Zins von Kornwall zu fordern. Tristan besiegte und tötete seinen Gegner, erhielt aber von dessen vergifteter Waffe eine unheilbare Wunde, an der er dahinsiechte. Als alle ärztliche Kunst an ihm verloren war, ließ er sich in einem Schifflein aufs offene Meer hinaustreiben. Im Spiel der Wellen und Winde ward er nach Irland verschlagen zu Morholts Schwester, einer heilkundigen Frau, die den ihr unbekannten wunden Mann in Pflege nahm und wieder zu Kräften brachte. So hatte die Irin, statt Rache zu nehmen, dem, der ihren Bruder erschlug, das Leben wiedergeschenkt. — Diese Sage trägt den Stempel der Normannenzeit, da die nordischen Wikinger im 9. und 10. Jahrhundert in Irland herrschten und an der britischen Küste Raubfahrten machten. Morholt fordert nach Wikingerbrauch zum Holmgang, einem Zweikampf auf einsamer Insel heraus. Aber die geschichtlichen Namen und vielleicht auch die mythischen Züge reichen in höheres Alter vor die Normannenzeit zurück. Ein König Marke von Kornwall ist in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts bezeugt. Den Namen Drostan führten Piktenkönige im 7. bis 9. Jahrhundert. Morholt in seiner Riesenart erinnert an die Fo-môre, d. h. die Riesen der irischen Heldensage. Als fo-môre (d. i. etwas große) galten aber den Iren hernach auch die nordischen Wikinger. Also scheint Drostans Riesenkampf in der Normannenzeit zu einem Holmgang mit einem riesigen Wiking geworden zu sein. Morholts Name, an und für sich wohl fränkisch-germanisch, kann durch Môr (fo-môr) veranlaßt sein.

Die keltische Sage berichtet mehrfach von Meerfahrten todwunder Helden (vgl. z. B. des Artus Fahrt nach Avalun), die ins Feenreich entrückt werden, um dort zu genesen. Eigentlich fahren sie zu den Inseln der Seligen, die westwärts über Meer in unnahbarer Ferne liegen.

Also ist die Tristansage, die dem Romandichter bekannt wurde, ein Gebilde der Wikingerzeit, etwa des 10. Jahrhunderts, hervorgegangen aus älteren irisch-britischen Mythen und geschichtlichen Erinnerungen, die bis ins 6. Jahrhundert zurückreichen. Diese Tristansage des 10. Jahrhunderts ist weder in Kornwall noch im Piktenland, sondern wahrscheinlich in Wales, das damals auch Tristans Heimat war, aufgekommen und mündlich fortgepflanzt worden, bis sie durch die „conteurs bretons“, die bretonischen Erzähler, die keltisch und französisch sprachen, dem französischen Tristandichter um 1140 übermittelt wurde. Die bretonische Vermittlung machte Tristan zum Sohne Riwalins, des Stammvaters aller bretonischen Fürstengeschlechter und verlegte seine Heimat in die Bretagne. Der Schauplatz und das geschichtliche Gewand des französischen Tristanromanes war also durch die überkommene Tristansage festgesetzt und wurde in der Hauptsache beibehalten.

Nun aber beginnt der Liebesroman, die französische Neudichtung, Tristan und Isolde. Hier zeigt sich eine wohlangelegte Umrahmung mit Einschaltung mannigfacher Novellen und Schwänke, also planvolle Zusammenfassung verschiedenartiger Bestandteile. Den Grundton gab das Märchen von der goldhaarigen Jungfrau, das erzählt, wie einst eine Schwalbe ein wunderherrliches Frauenhaar weithin über Land und Meer trug. Vor einem König fiel es nieder. Entzückt hob er es auf und schwur, nur die zum Weib zu nehmen, der dieses Goldhaar gehöre. Ein junger Held macht sich auf die Fahrt nach der Schönen und findet sie nach vielen Abenteuern. Sie folgt seiner im Namen des Königs vorgebrachten Werbung. Am Ende wird sie aber sein Weib und der alte König geht leer aus.

Das Verhältnis zwischen dem alten König (Marke), dem jungen Helden (Tristan) und der Jungfrau (Isolde) ist im Tristanroman in zwiefacher Weise ausgenützt worden, schwankhaft und tragisch. Dem französischen Geschmack entsprachen die immer neuen Ränke, mit denen der alte König vom jungen Liebespaar überlistet wurde. Die tragische Wendung ergab sich dadurch, daß Tristan und Isolde aber erst im Tode vereinigt werden und der alte König sie überlebt.

Im Märchen zieht der junge Held gewöhnlich über Land in unbekannte Ferne zum Schloß der goldhaarigen Jungfrau. Dabei findet er die Hilfe dankbarer Tiere. Im Tristanroman fährt der Held aufs Meer hinaus. Diese Seereise ist durch den Schauplatz an und für sich und durch den Anschluß an die Tristansage mit ihrer Fahrt nach Heilung bedingt.

Somit ist das Märchen von der goldhaarigen Jungfrau vom Tristanroman keineswegs unverändert übernommen, sondern planvoll ganz und gar umgestaltet worden. Nach Ausscheidung vieler Nebendinge und Abenteuer, die der junge Held auf seiner Fahrt erlebt, wird der Inhalt auf die kürzeste Formel gebracht; das heitere Ende des harmlosen Märchenspiels wandelt sich zu traurig ernstem Ausgang.

Am Schlusse des Romans steht das Ononemotiv: Als Paris noch unter den Hirten des Idaberges lebte, vermählte er sich mit Onone, der heilkundigen Tochter des Flußgottes Kebren. Sie wußte die Zukunft voraus und sagte ihm, daß er im Trojanischen Kriege verwundet würde, und niemand ihn werde heilen können als sie selbst. Als Paris die Helena entführt hatte, verließ ihn Onone. Paris aber wurde im Kampfe vor Troja durch einen vergifteten Pfeil des Philoktet verwundet. Da gedachte er an Onones Wort und sandte nach ihr aus, sie möchte ihm helfen. Sie erwiderte trotzig, er solle sich an Helena wenden, folgte aber doch dem Boten nach. Als Paris den abschlägigen Bescheid erhielt, da starb er. Onone kam zu spät, fand ihn tot und nahm sich unter Wehklagen das Leben.

So sendet auch der todwunde Tristan, der Gemahl der weißhändigen Isolde, zu seiner ersten Geliebten, der heilkundigen blonden Isolde, einen Boten und stirbt, als ihm die erbetene Hilfe versagt wird. Die blonde Isolde, die zu spät eintrifft, stirbt ihm nach. Freilich sind auch Verschiedenheiten hervorzuheben. Die blonde Isolde weigert sich nicht, und Tristan wird durch gefälschte Nachricht getäuscht. Das Schiff, das Isolde bringt, soll ein weißes Segel zum glückverheißenden Zeichen führen; wenn sie nicht kommt, soll ein schwarzes Segel aufgezogen sein. Obwohl das weiße Segel naht, erfährt Tristan durch seine eifersüchtige Frau, das Segel sei schwarz. Daran stirbt er. Nun findet sich aber gerade das Segel auch in antiker Sage bei Theseus, so daß man an eine Umänderung des Schlusses der Ononesage durch den Einfluß der Theseussage denkt. Der Minotaurus forderte von den Athenern eine Menschensteuer wie Morholt von den Kornwallern, weshalb G. Paris den Morholt auch für eine Art von Meerungeheuer (sorte de monstre marin, plus tard anthropomorphisé) hielt. Theseus fuhr aus mit dem Vorsatz, etwas gegen den Minotaurus zu unternehmen. Er versprach seinem Vater, weiße Segel aufzuziehen, wenn er als Überwinder des Ungeheuers zurückkehre; wenn er unterliege, werde das Schiff unter schwarzem Segel heimkehren. Aber er vergaß diese Abmachung. Als nun Ägeus das Schiff mit schwarzen Segeln zurückkommen sah, stürzte er sich, in der Meinung, daß sein Sohn umgekommen sei, vom Felsen ins Meer hinab und fand so den Tod.

Zufällig sind diese antiken Anklänge der Tristansage schwerlich.

Weder die Annahme von Urverwandtschaft noch der Hinweis auf die folkloristischen Grundbestandteile der antiken und französischen Sage gibt ausreichende Erklärung. Es handelt sich vielmehr um die Verschmelzung der Önone- und Theseussage, d. h. um die Übertragung des Segelmotives aus der Geschichte von Theseus in die von Önone und um die Aufnahme der also umgebildeten Sage von Paris und Önone in die von Tristan und Isolde, wobei vielleicht auch Züge vom Minotaurus auf Morholt übergingen. Von Önone empfing Isolde ihre Heilkraft, und nun erklärt sich auch ihre Verbindung mit dem Morholtabenteuer und Tristans erster Fahrt nach Irland als Wiederholung des Schlußmotives und Anknüpfung der heilkundigen Önone an die heilkundige Fee der alten Drostansage.

Önone[1]) war im Mittelalter allbekannt durch Ovids Heroiden und Dictys Trojanerkrieg. Von ihrem Tode gingen verschiedene Sagen. Die mit dem Tristanschluß übereinstimmende, oben erwähnte Wendung steht bei Vergils griechischem Lehrer Parthenius von Nizäa in seiner Sammlung von Beispielen leidenschaftlicher Liebe. In lateinischer Fassung ist die Erzählung bisher noch nicht nachgewiesen. Daß der Schöpfer der Tristansage oder seine Gewährsleute die griechische Quelle kannten, ist nicht wahrscheinlich. Aber daß im Anschluß an Ovid oder Dictys die Önonesage in der Fassung des Parthenius irgendwo auf lateinisch mitgeteilt und dadurch dem Tristandichter bekannt wurde, ist sehr wohl möglich. Die Theseusgeschichte war aus Servius zu Äneis III 74 zu erfahren, wie Bédier II 139 zeigt.

Man darf also nicht mehr mit G. Paris einwenden, daß die für die Tristansage angenommenen antiken Motive nur in weit entlegenen, dem Mittelalter sicher unzugänglichen Quellen sich finden. Daß die Schulgelehrsamkeit des 12. Jahrhunderts von Önone und Theseus wußte, ist durchaus keine allzukühne und unwahrscheinliche Annahme. Bemerkenswert ist, daß die antiken Motive beisammenstehen und vom Tristandichter eng miteinander verflochten wurden.

Mit Morholt ist die erste Fahrt Tristans nach Irland unlöslich verknüpft. Die vergiftete Wunde verlangt die heilende Ärztin. Und das Motiv der Wunde und Ärztin tritt ebenso am Schluß des Romanes hervor. Hier war das Bindeglied zwischen der Tristansage und dem Liebesroman von Tristan und Isolde. Isolde ist vom Dichter mit dem Holmgang Tristans und Morholts verflochten worden, wodurch Anfang und Ende des Romanes festgesetzt wurden. Der Liebesroman

---

[1]) Über Önone vgl. E. Rohde, Der griech. Roman² S. 118 ff.; Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie III 1 Sp. 785 ff.; Hertz, Gottfried von Straßburg³ S. 565 ff.

von Tristan und Isolde ist also ganz eigenartig und kunstvoll eingerahmt: der sieche Held, der von vergifteter Waffe wund liegt, besucht oder besendet die Ärztin, die allein zu helfen vermag. Das erstemal erwächst Leben und Liebe daraus, das zweitemal Not und Tod. Mir scheint hier völlig bewußte poetische Schöpfung und Motivierung zu walten, ein deutlich erkennbarer Plan hervorzutreten. Gegeben war damit auch Tristans Vermählung mit der zweiten, weißhandigen Helena-Isolde, weshalb die Aufnahme des Märchens von der goldhaarigen Jungfrau in diesem Zusammenhang notwendig einen anderen Schluß verlangte. Dem Dichter gelang recht wohl die Vereinigung des jungen Helden aus dem Märchen mit Paris in den daraus folgenden Ereignissen, die sich zwanglos fügten, indem er eben die vom Märchen überlieferte glückliche Vermählung des jungen Paares nicht eintreten ließ. Aber ungeschickt ist der Beginn der Beziehungen zwischen Tristan und Isolde dadurch, daß er eigentlich zweimal und unvermittelt erzählt wird. Zweimal fährt Tristan nach Irland, beidemal ins Unbekannte, das erstemal nach Heilung, das zweitemal nach der goldhaarigen Braut. Über die Unwahrscheinlichkeit dieser doppelten Irlandsfahrt kam der Schöpfer der Tristansage nicht hinweg. Aber gerade diese Fugen und Nähte lassen seine Arbeitsweise erkennen. Er hatte zwei Motive, wie das Verhältnis zwischen Tristan und Isolde angesponnen wurde: das eine fand er in der Tristansage vor, das andere fügte er neu hinzu; beide waren an und für sich wirkungsvoll und trefflich. Statt eines allein zu wählen, setzte er beide neben- und nacheinander.

In den großen Rahmen, den die drei Hauptstücke — Morholt, die goldhaarige Jungfrau, Onone — britische Heldensage, Märchen, antiker Roman — umschrieben, ließen sich nun neben allerlei eigenen Erfindungen und Einfällen in Spielmannsweise zahlreiche Märchen und Novellen von Liebeszauber und Frauenlist einfügen, so daß eine reichgegliederte, aber doch straff zusammen gefaßte und unaufhaltsam fortschreitende Handlung sich ergab. Die meisten der Bausteine, die der Romandichter zusammentrug, lassen sich auch einzeln und in ganz anderer Umgebung nachweisen. Im Roman sind sie aber geschickt und unlöslich miteinander verkettet. Ich erinnere hier nur an Tristans Drachenkampf, an die unterschobene Braut (Brangäne), an die mitleidigen Mordknechte, die das Todesurteil an der unschuldigen Frau (Brangäne) nicht vollziehen, an den zweideutigen Eid Isoldes, an Tristans Verkleidungen usw. Wir bewegen uns hier völlig im Gedankenkreis der mittelalterlichen Spielmannsdichtung, aus der der Schöpfer des Romans hervorging. Wir behaupten nichts Unmögliches und Unwahrscheinliches, wenn wir ihm das freie Schalten und Walten mit solchen Stoffen zuschreiben. Freilich gelang ihm ein so genialer Wurf

wie keinem anderen. Denn zweifellos ist das Gedicht von Tristan und Isolde stofflich weitaus die beste Schöpfung des Mittelalters und von unverwüstlicher Lebenskraft.

Wenn unsere Meinung über den Ursprung der Tristansage einigermaßen richtig ist, so haben wir die Erfindungskraft des Tristandichters sehr hoch einzuschätzen. Mir scheint kein Grund vorhanden, ihm diese poetische Schöpfung abzusprechen und sie der völlig unbekannten und sehr zweifelhaften vorliterarischen Überlieferung zuzuweisen. Die sagenbildenden Vorgänge wären übrigens hier wie dort dieselben. Ich glaube überhaupt, daß die Liebesgeschichte vor dem Roman gar nicht vorhanden war. Den aus altfranzösischen Tristanlais und Anspielungen kymrischer Quellen versuchten Gegenbeweis halte ich nicht für gelungen; ich betrachte alle diese Zeugnisse nicht für Vorläufer, sondern für Nachklänge und Abzweigungen des Ur-Tristan. Sie gehören zur Geschichte des Tristanromanes, seiner Bearbeitungen, Übersetzungen, Nachahmungen und Umbildungen, die sich durchs ganze Mittelalter hindurchziehen und im 19. Jahrhundert aufs neue in Deutschland, England und Frankreich aufblühten. Die wunderhehrste Verklärung ward dem Roman von Tristan und Isolde in Richard Wagners Drama, das einsam und unerreicht über allen anderen mehr oder weniger gelungenen Neudichtungen steht. Die Geschichte des Tristanromanes zu schreiben, will ich hier nicht versuchen. Diese dankbare und lockende Aufgabe behalte ich mir für mein Tristanbuch[1]) vor. Hier war nur meine Absicht, die Arbeit des ältesten Tristandichters im flüchtigen Umriß zu zeichnen.

Neue Tristandichtungen[2])

Wilhelm Hertz hat Gottfrieds Tristan aus dem Mittelhochdeutschen meisterhaft in die Sprache der Gegenwart übertragen und das von Gottfried unvollendet hinterlassene Gedicht nach dessen Quelle, dem altfranzösischen Tristan des trouvère Tomas, ergänzt. Die Bearbeitung von Hertz ist in jeder Hinsicht das äußerlich und innerlich vollkommenste, einheitlichste und vollständigste Tristanepos, das wir aus alter und neuer Zeit besitzen (vgl. Bayreuther Blätter 21, 1898 S. 115 ff.). Das

[1]) W. Golther, Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit. Leipzig 1907.

[2]) Aus den Bayreuther Blättern 1901.

Buch erschien zuerst 1877, in zweiter Auflage 1894, in dritter[1]) 1901. Am Text war nur wenig zu bessern und zu ergänzen. Um so mehr sind die überaus reichhaltigen Anmerkungen im Anhang vermehrt worden. Sie enthalten in gedrängter Fassung den neuesten Stand der sehr rege betriebenen Tristanforschung, sie unterrichten über die verschiedenen mittelalterlichen Bearbeitungen und bringen gründliche Sacherklärungen für alle Einzelheiten. Überflüssige Gelehrsamkeit ist ausgeschlossen, dafür bürgt die feinfühlige künstlerische Persönlichkeit des Verfassers, der in seltener Art Dichter und Forscher zugleich ist. Es erscheint uns als gutes Zeichen, daß nach verhältnismäßig kurzer Frist der Tristan neu aufgelegt wurde. Das köstliche Werk verdient die Teilnahme aller derer, die für die unvergänglichen Schöpfungen des Mittelalters und für Sagenkunde Sinn haben.

Wer das Drama Richard Wagners genau und gründlich kennen lernen will, muß auch zu den Quellen hinaufsteigen. Die Geschichte der Tristansage und Tristandichtung beschäftigt zahlreiche Romanisten und Germanisten. Noch sind die Meinungen im steten Fluß begriffen und die Ergebnisse schwankend und vorläufig. Aber klar liegen die Hauptziele vor uns: es gilt, die älteste französische Tristandichtung um 1150 aus versprengten Trümmern und späteren Bearbeitungen wiederherzustellen. Danach bemißt sich der Wert des klassischen Epos, das um 1160 Thomas in französischer Sprache dichtete und um 1210 Gottfried verdeutschte. Wer Ursprung und Gipfel des Tristanepos kennt, weiß dann auch Bescheid im Tristandrama.

Bisher war es nur dem Gelehrten möglich, eine Vorstellung vom ältesten französischen Tristangedicht zu gewinnen. In Laienkreisen wußte man nur von Gottfrieds Tristan. Jetzt ist es jedem vergönnt, aus eigner Anschauung die Entwicklung der Tristandichtung kennen zu lernen. Ein französischer Gelehrter, Josef Bédier[2]), hat mit feinem dichterischem Verständnis einen Tristanroman geschrieben, so wie er aus den ältesten Quellen etwa für 1150 sich ergibt. Gaston Paris, der erste Kenner der altfranzösischen Literatur, urteilt über Bédiers Werk: „c'est un poème français du milieu du douzième siècle, mais composé à la fin du dix-

---

[1]) Tristan und Isolde von Gottfried von Straßburg. Neu bearbeitet von Wilhelm Hertz. Dritte Auflage. Stuttgart und Berlin 1901, Cottasche Buchhandlung Nachfolger. 8°. S. X 574. ℳ 6,50. Die moderne Umschlagzeichnung von H. A. Graf Harrach ist nicht glücklich. (Die sechste Auflage erschien 1911.)

[2]) Le roman de Tristan et Iseut traduit et restauré par Josef Bédier, préface de Gaston Paris. 1900 Paris, édition Piazza et Cie. 8° 284 S. Wie im Mittelalter stellte sich auch dem neuen französischen Tristan sofort der deutsche Übersetzer zur Seite: Der Roman von Tristan und Isolde von Josef Bédier. Mit einem Geleitwort von Gaston Paris. Übersetzt von Julius Zeitler. Leipzig, Hermann Seemann Nachf. 1901. 8° VI, 246 S. ℳ 4.—.

neuvième. M. Bédier est le digne continuateur des vieux trouveurs qui ont essayé de transvaser dans le cristal léger de notre langue l'enivrant breuvage où les amants de Cornouailles goûtèrent jadis l'amour et la mort". Bédiers Ziel und Arbeitsweise schildert G. Paris mit den Worten: „faire revivre pour les hommes de nos jours la légende de Tristan sous la forme la plus ancienne qu'elle ait prise, ou du moins que nous puissions atteindre, en France. Il a donc commencé par traduire aussi fidèlement qu'il a pu le fragment de Béroul qui nous est parvenu, et qui occupe à peu près le centre du récit. S'étant ainsi bien pénétré de l'esprit du vieux conteur, s'étant assimilé sa façon naïve de sentir, sa façon simple de penser, jusqu'à l'embarras parfois enfantin de son exposition et à la grâce un peu gauche de son style, il a refait à ce tronc une tête et des membres non pas par une juxtaposition mécanique, mais par une sorte de régénération organique". Aus Bédiers gründlicher und liebevoller Arbeit sei eine Dichtung hervorgegangen „plus complète même sans doute, plus brillante et plus alerte qu'il ne l'avait lancée jadis". Wir begrüßen Bédiers Tristanroman als die erste moderne französische Tristandichtung, die noch einmal im Heimatland selbst die alte wundervolle ernste Sage aufleben läßt. So herb und streng wie Bédiers Roman steht die ältere Tristandichtung der anmutig milden, farbenreichen Fassung des Thomas-Gottfried gegenüber. Als Probe gebe ich das Liebesgespräch in der Originalfassung:

Mais dès que Tristan l'a vue, les bras ouverts, il s'élance vers elle. Alors la nuit les protège et l'ombre amie du grand pin.

„Tristan, dit la reine, les gens de mer n'assurent-ils pas que ce château de Tintagel est enchanté et que, par sortilège, deux fois l'an, en hiver et en été, il se perd et disparaît aux yeux? Il s'est perdu maintenant. N'est-ce pas ici le verger merveilleux dont parlent les lais de harpe: une muraille d'air l'enclôt de toutes parts: des arbres fleuris, un sol enbaumé; le héros y vit sans vieillir entre les bras de son amie, et nulle force ennemie ne peut briser la muraille d'air?"

Déjà, sur les tours de Tintagel, retentissent les trompes des guetteurs qui annonçent l'aube.

„Non, dit Tristan, la muraille d'ajr est déjà brisée et se n'est pas ici le verger merveilleux. Mais, un jour, amie, nous irons ensemble au Pays Fortuné dont nul ne retourne. Là s'élève un château de marbre blanc; à chacune de ses mille fenêtres, brille un cierge allumé; à chacune, un jongleur joue et chante une mélodie sans fin; le soleil n'y brille pas, et pourtant nul ne regrette sa lumière; c'est l'heureux pays des Vivants."

Mais, au sommet des tours de Tintagel, l'aube éclaire les grands blocs alternés de sinople et d'azur.

Und beim letzten Abschied sagt dann Isolde: „Ami, ferme tes bras et accole-moi si étroitement que, dans cet embrassement, nos deux coeurs se rompent et nos âmes s'en aillent! Emmène-moi au Pays Fortuné dont tu parlais jadis: au pays dont nul ne retourne, où des musiciens insignes chantent des chants sans fin. Emmène-moi!"

Oui, je t'emmènerai au pays fortuné des Vivants. Le temps approche; n'avons-nous pas bu déjà toute misère et toute joie? Le temps approche; quand il sera tout accompli, si je t'appelle, Iseut, viendras-tu?

„Ami, appelle-moi! tu le sais, que je viendrai!"

Amie! que Dieu t'en récompense!

Wie hier die Liebenden aus diesem Erdenlicht sich sehnen nach einer anderen Welt, zum Gefilde der Seligen, zum Tode, glauben wir die Sehnsucht zum Wunderreich der Nacht zu hören. Bédier hat eben auch zum Grund der Tristansage geschaut und kam daher unbewußt zu einer dem Drama sehr ähnlichen Weltanschauung.

Der Dichtung Bédiers verlieh Robert Engels[1]) eigenartigen Bilderschmuck, woran einige Betrachtungen auch fürs Drama geknüpft werden sollen. Wie Franz Stassen 1899 seine Eindrücke vom Drama in zwölf gedankentiefen Blättern wiedergab, so jetzt Robert Engels vom Roman. Beide Künstler haben ihre Aufgabe aus starkem modernem Empfinden heraus erfaßt und für die äußere Darstellung dieselben Motive, das Gewand des 12. Jahrhunderts gewählt. Die Bilder von Engels, Landschaft und Gestalten, sind herb und düster, aber gerade durch den strengen Stil des 12. Jahrhunderts wirkungsvoll. Keine theatralischen Phantasiefiguren von glatter äußerlicher Schönheit, sondern wirkliche Menschen, im Gewande einer bestimmten Zeit deutlich charakterisiert, treten uns entgegen. Mancher Beschauer mag sich von dieser neuen, ungewohnten Auffassung zuerst fremdartig berührt fühlen, aber bald wird er eben im Realistischen und Charakteristischen dieser Bilder einen großen Vorzug erkennen. Ohne jeder Einzelheit beizupflichten und alles gut zu heißen, halt' ich doch die Gesamtauffassung, die in diesen Tristanbildern zum Ausdruck kommt, für allein berechtigt.

---

[1]) Der Roman von Tristan und Isolde von J. Bédier. Übers. von J. Zeitler. Mit 150 Vollbildern, Textillustr. und Zierleisten geschmückt von Robert Engels. Leipzig, Hermann Seemann Nachf. 1901. 4° 156 S. Geb. ℳ 18.—. Die deutsche Bilderausgabe enthält die originalen Sepiabilder, die sehr kostbare und teure franz. Prachtausgabe im Kunstverlag von Piazza in Paris enthält Bilder in leuchtenden Farben.

Im Anschluß daran darf wohl auch einmal die Frage angerührt werden, ob die 1865 in München gewählten und seither in der Hauptsache beibehaltenen Figurinen des Dramas im eigentlichen Sinn stilgerecht genannt werden können, ob nicht ähnlich wie im Ring 1896 oder im Lohengrin 1894 eine künstlerische Neugestaltung am Platze wäre. Ob die bei Breitkopf & Härtel erschienene „dekorative und kostümliche Szenierung zu Tristan und Isolde" authentischen Wert beansprucht, weiß ich nicht. Jedenfalls könnte sie, so wenig wie die „im Auftrag des Dichters von Ferdinand Heine entworfene Lohengrinszenierung", kein ernstlicher Hinderungsgrund für eine neue Kostümierung sein, falls solche aus der Dichtung selbst heraus als berechtigt und notwendig nachzuweisen wäre.

Mir scheint, die herkömmlichen Figurinen zerfallen in zwei Gruppen, einen älteren und neueren Typus. Tristan, Isolde, Brangäne, Kurwenal sind im altgermanischen, Marke und seine Höflinge im ritterlich-höfischen Stil gekleidet. Beide Typen, die doch nicht recht zusammenpassen, sind mit einigen phantastischen keltischen Zügen versetzt. Welche Anhaltspunkte bietet nun Sage und Dichtung dar, welche Forderung stellt das Drama? Wir erkennen immer mehr, daß die französischen Tristangedichte nicht über 1150 zurückgehen. Tristan und Isolde sind zweifellos ursprünglich im Gewande der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in die Dichtung eingetreten. Wenn einige geschichtliche Erinnerungen in die Wikingerzeit hinaufreichen, so kann dies keinen Anlaß geben, die Sage selbst so früh anzusetzen und die Gestalten in solchem Gewande uns vorzustellen. Der Roman, nicht etwa bloß in seiner Form, sondern vor allem in seinem Inhalt, ist unlöslich mit den Zuständen des 12. Jahrhunderts, seiner Entstehungszeit, verwachsen und darf nicht aus seiner Umwelt losgelöst werden.

Im Drama ist es meines Erachtens schwerlich anders. Die Idee steht freilich außer Zeit und Raum und ist vom Meister als typisch und mythisch, als ein Seitenstück zu Siegfried und Brünnhilde bezeichnet worden (Schriften 6, 378 f.). Die vielen bunten Abenteuer des Romanes sind beseitigt, der leitende Gedanke der Sage ist verinnerlicht und mit ergreifender Schlichtheit zur allgemein menschlichen Formel verdichtet. Ich brauche hier nicht besonders zu betonen, daß jeder Anschein, als wäre das Drama nur eine Dramatisierung der mittelalterlichen Epen, durchaus fern zu halten ist. Es ist, wie stets in den Meisterwerken, eine Neuschöpfung und Wiedergeburt der Sage. Aber die Gestalten sind vom Meister mit seiner unvergleichlichen Plastik doch scharf und hell in derselben Umgebung erschaut, wie die Überlieferung sie darbot. Soweit die Außenwelt hereinspielt, sind gerade die höfischen Züge besonders betont. Das Gespräch zwischen Tristan und Brangäne im

ersten Aufzug geht in höfischen Worten und höfischer Gemessenheit; wie in den Liedern der Minnesänger wird Frau Minne angerufen; der zweite Aufzug im Umriß ist auf das Wächterlied der ritterlichen Lyrik aufgebaut. Ergibt sich daraus nicht die Notwendigkeit, auch das Drama streng im Stil und Gewand des 12. Jahrhunderts in die Bühnenerscheinung treten zu lassen? Meines Wissens ist keine einzige Stelle im Drama, die dagegen streitet und die bisher übliche Gewandung verlangen würde. Wohl aber ist sehr vieles in der äußeren Handlung undenkbar ohne das Gewand des 12. Jahrhunderts, der Ursprungszeit der Sage.

Der Stil des 12. Jahrhunderts ist streng und einfach und unterscheidet sich merklich vom wappen- und farbenfrohen Gewand des 13. Jahrhunderts, dessen reicher Glanz uns im Tannhäuser und auch in Gottfrieds Tristan entgegentritt. Man gewänne eigenartig scharfe Kulturbilder von großer Verschiedenheit: Lohengrin 10. Jahrhundert (um 933), Tristan 12. Jahrhundert (um 1150), Tannhäuser 13. Jahrhundert (um 1210). Daß die Motive des 12. Jahrhunderts höchst eigenartig wirken und dem Maler doch viel Spielraum zu selbständiger Ausführung lassen, bewiesen Stassen und Engels. Geht man zu den Quellen selbst zurück, so ist daraus noch viel zu holen und zu erwarten. Ich verweise z. B. auf das erste Bild bei Engels, Tristan und Isolde im Gespräch auf dem Schiff oder S. 39 auf Brangäne, S. 58 auf Marke und die Höflinge, S. 111 und 157 auf Isolde, wie sie zum todwunden Tristan eilt, um anzudeuten, wie sehr Gestalten im Gewand des 12. Jahrhunderts von den bisher üblichen sich unterscheiden würden. Natürlich wäre die Farbenwahl dabei von größter Bedeutung. Ich möchte dem Stil des 12. Jahrhunderts, wenn er künstlerisch feinfühlig aufs Tristandrama angewandt würde, große und tiefe überraschende Wirkung beimessen, etwa so wie die Entwürfe von Hans Thoma zum Ring ganz neue Typen anregten. Die gemessene ernste Haltung und Gewandung würde dem tiefen Inhalt des Dramas durchaus entsprechen, das schlichte, fast herbe Äußere den Blick des Zuschauers noch mehr aufs Innere sammeln. Aus dem Phantastischen würden wir zum Wirklichen, aus dem Wirklichen zum Seelischen gewiesen.

Wie man sich aber auch zu dieser letzten Frage stellen mag, so begrüßen wir doch jedenfalls den französischen Tristanroman mit seiner lebendigen Bilderfülle und Gottfrieds Gedicht in der Neubearbeitung von Wilhelm Hertz als eine hochbedeutende, der Gegenwart zu unmittelbarem Genusse, zur Vergleichung und Forschung aufs Anschaulichste dargebotene Wiederbelebung der alten Sage. Im Roman, in Gottfrieds Gedicht, im Drama stellt sich die ganze Entwicklungsgeschichte der Tristansage dar.

Tristan — Tantris [1])

Im Juli 1907 gab ich ein die gesamte alte und neue Überlieferung umfassendes Buch von „Tristan und Isolde"[2]) heraus, worin auf vergleichender wissenschaftlicher Grundlage der verlorene älteste französische Tristanroman von 1150 wiederhergestellt und seine Entstehung aus verschiedenartigen Bestandteilen geschildert wurde. Die Geschichte dieses tiefen und leidenschaftlichen, zum Teil aber wilden und herben Romans führt zur höfischen Bearbeitung des Trouvere Thomas, dessen Gedicht Gottfried von Straßburg verdeutschte und Wilhelm Hertz erneuerte, dann über allerlei Umarbeitungen und novellistische Erweiterungen zur neuzeitlichen Dichtung, die in England, Frankreich und Deutschland eifrig gepflegt wurde. Seit Erscheinen meines Buches kam allerlei Neues hinzu, insbesondere Hardts Tantris, der auf dem Hintergrund der übrigen Tristanliteratur beurteilt werden muß. Josef Bédier, der hochverdiente Herausgeber des altfranzösischen Tristanromans vom Trouvere Thomas, veröffentlichte im Jahre 1900 eine schöne Prosadichtung: „Le roman de Tristan et Iseut", dem Inhalt nach eine dichterische Nachbildung des verlorenen ältesten Tristanromans. 1901 erschien eine deutsche Übersetzung von Julius Zeitler. Damit wurde die Tristansage in einer von Thomas dem Trouvere und Gottfried von Straßburg abweichenden, älteren und herberen Form weiteren Kreisen erschlossen. Die neuesten Tristandichter schöpfen mit Vorliebe aus dieser Quelle, so ein französisches Tristandrama von Eddy Marix (Paris 1905, vgl. mein Tristanbuch S. 400 ff.) und Ernst Hardts Tantris[3]). Bédier hat auch in einem stellenweise schönen deutschen Prosaroman von Emil Lucka (Isolde Weißhand, Berlin 1909) Nachahmung gefunden. Die zahlreichen früheren Tristandramen, von denen nur Albert Geigers Minnedrama „Blanscheflur und Isolde" (1906) dichterischen Wert besitzt, standen einerseits fast alle im Banne Wagners und litten andererseits unter der Überfülle der epischen Handlung. Ich darf auch hier auf mein Tristanbuch (S. 320 ff.) verweisen, wo diese wenig erfreulichen Erzeugnisse im Zusammenhang besprochen sind. Hardt hat die Fehler seiner Vorgänger vermieden: Nichts erinnert bei ihm an Wagner, und statt entscheidender Wendepunkte der Tristantragödie sehen wir bei ihm nur ein Zwischenspiel, ein wahn- und wehevolles, erfolgloses,

---

[1]) Aus Bühne und Welt XI, 1909.

[2]) Wolfgang Golther, Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit. Leipzig, Hirzel 1907. 463 S. 8°.

[3]) „Tantris, der Narr", Drama in fünf Akten von Ernst Hardt. Leipzig, Insel-Verlag 1907.

kurzes Wiedersehen der Liebenden. Neben den großen Tristanromanen des Mittelalters laufen einige Novellen her, die einzelne Begebenheiten herausgreifen und selbständig behandeln. Vorausgesetzt wird in diesen Novellen gewöhnlich die endgültige Trennung der Liebenden. Tristan weilt bei Isolde Weißhand. Die Sehnsucht treibt ihn zurück nach Kornwall zur blonden Isolde, der er mit heimlicher List in irgendeiner Verkleidung zu nahen sucht. Die bekannteste dieser Novellen, die als Episode auch wieder in die Tristanromane z. B. in die Vorlage Eilharts von Oberg und in Bédiers Prosaroman aufgenommen wurde, ist die Folie, Tristans Narrheit.

Die Folie berichtet folgendes: Tristan, von Isolde getrennt, sann auf Mittel und Wege, sie wiederzusehen. Er verließ sein Land und fuhr übers Meer nach Kornwall. Marke haßte ihn und wollte ihn töten. Darum mußte er sich verkleiden. Und da er fast toll vor Liebe war, kam er auf den Gedanken, den Narren zu spielen. Er ließ sein Haar verschneiden, tat Torenkleider an und ging so an den Hof, wo er ungehindert Zutritt fand. Man verspottete ihn und warf mit Steinen nach ihm. Er aber schlug mit seiner Keule nach den Leuten. Marke fragte ihn nach dem Namen seiner Eltern; er antwortete, er sei der Sohn eines Walfisches und habe eine Schwester, die er dem König zum Tausch gegen Isolde geben wolle. Der König fragte, was er mit Isolde anfangen wolle; er sagte, er werde sie in seinen Wolkenpalast entführen. Er nannte sich Tantris und machte allerlei Anspielungen, über die Isolde in Verwirrung geriet. Nachdem Marke fortgegangen war, eilte Isolde in ihr Gemach und klagte Brangäne von dem Narren, der ein Zauberer sei, da er alles wisse. Brangäne mußte ihn herbeiholen. Tristan erinnerte Isolde an mancherlei Vorkommnisse der Vergangenheit, aber sie erkannte ihn immer noch nicht. Da fragte er nach dem Hund Husdan. Brangäne brachte ihn herein. Sofort erkannte der Hund seinen Herrn. Als Tristan endlich den Ring zeigte, den Isolde ihm beim Abschied gegeben hatte, da schwanden ihre Zweifel, und sie nahm ihren Freund liebevoll auf.

Hardts Drama bringt die Folie in den zwei letzten Akten, der zweite und dritte Akt enthält das Gericht über Isolde und ihre Preisgabe an die Siechen, der erste Akt dient zur allgemeinen Einleitung. Der alte Roman erzählte, daß Tristan und Isolde zum Feuertod verurteilt wurden. Dem Gericht entzog sich Tristan durch einen kühnen Sprung von hohem Felsen zum Meeresstrande hinab. Als Isolde zum Holzstoß geführt wurde, kam eine Schar Aussätziger des Weges. Ivain, ihr Führer, verlangte, Isolde solle ihnen ausgeliefert werden, um in ihren Umarmungen eines langsamen und qualvollen Todes zu sterben. Der erzürnte König gewährte den Wunsch. Die Siechen führten Isolde

mit sich fort. Da eilte Tristan mit Gorvenal herbei, hieb die Elenden nieder und nahm ihnen Isolde ab. Tristan, Isolde und Gorvenal flohen in den Wald von Morois.

Hardt hat die Geschichte mit den Siechen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang losgelöst und der Folie unmittelbar vorangestellt. Die Verurteilung zum Feuertod, mit der die Preisgabe an die Siechen ursprünglich verknüpft war, liegt in der Vergangenheit, ein Regen hatte damals die Flammen gelöscht. Auch das Gottesurteil des glühenden Eisens hat Isolde schon überstanden. Den zweideutigen Eid wiederholt sie aber trotzdem S. 52:

Ich schwöre, daß ich
in Liebe niemals bin erbebt, denn zu
dem einen, der in seine Arme mich
genommen hat, da ich jungfräulich war
wie Schnee am ersten Wintermorgen!

Als dritte Prüfung kommt über Isolde, und zwar auf Antrag Markes, die Verschenkung an die Siechen. Im zweiten Akt wird das Gericht geschildert, im dritten Akt die Szene mit den Siechen, aus deren Gewalt Tristan, selbst als Siecher verkleidet, Isolde befreit. Hardt hat hier aus verschiedenen anderen Stellen des Romans Züge zusammengetragen, insbesondere aus einer der letzten Fahrten Tristans, wo er, um Isolde zu nahen, die Kleider und Klappern eines Aussätzigen wählt und doch von ihr zurückgewiesen wird.

Die Gegner Tristans stellt Hardt im Herzog Denovalin dar, dem er, nach Gottfrieds Marjodo, das Motiv der Eifersucht unterlegt. Denovalin veranlaßt das Gericht und wird von Tristan im dritten Akt erschlagen. Die Handlung kommt dadurch in Fluß, daß Tristan und Isolde einst mit Blut einen Vertrag mit König Marke unterschrieben:

Und wenn Herr Tristan,
mein lieber Neffe, je von diesem Tag an
sein Wappen blicken läßt in Kurnwal, soll er
zusammen mit Isolde, meiner Frau
von Irland, Todes sterben.

Tristan, der sich inzwischen in Arund mit Isolde Weißhand vermählte, kehrte trotz des Verbots nach Kornwall zurück und wurde von Denovalin und Dinas im Walde gesehen. Da er sich auf Anruf nicht stellte, obwohl er bei Isoldens Namen zum Kampfe gefordert war, wird bezweifelt, ob die beiden richtig sahen. In Wirklichkeit war Denovalin vor Tristan geflohen, Dinas aber hatte Tristans Schwager Kuerdin für Tristan gehalten und in die Flucht getrieben. Auch dieser Zug, daß

der vermeintliche Tristan dem Anruf in Isoldens Namen nicht standhält, daß darum Isolde an ihm verzweifelt, begegnet im Roman bei einem der Besuche Tristans. Der Roman erzählt, wie Kaherdin, der Isolde noch nie gesehen, schon vom Anblick ihrer Frauen Gimelle und Brangäne zu höchster Bewunderung hingerissen wird und in Isolde endlich die Sonne aller Schönheit erblickt. Hardt überträgt diesen Zug auf einen Hirten unter dem zuschauenden Volk.

Die Folie hat Hardt durch Einführung des Hofnarren König Markes mit schalen Narrenreden erweitert und am Schluß dahin abgeändert, daß Tristan im Schmerz über Isoldens Ungläubigkeit mit seinem Hund fortzieht.

Isolde:

„Nun geht Herr Tristan in die Welt zurück . . .
bis daß er stirbt . . . dann küß ich ihn.

(Sie richtet sich starr und groß auf.)

Brangäne,
Mein Freund . . . ! Mein Freund war hier . . . !"

(Sie bricht in Brangänens Armen zusammen.)

Mit Tristan dem Aussätzigen und Tristan dem Narren ist aus dem Reichtum der Sage keine glückliche Auswahl getroffen. Wohl enthält die Folie bei Bédier (vgl. Zeitlers Übersetzung S. 216 ff.) sehr schöne Züge, die Hardt aber mied. Von der Überantwortung an die Siechen urteilt Hertz: „etwas Roheres kennt die ganze mittelalterliche Literatur nicht". Die höfische Form des Tristanromans, durch Thomas und Gottfried begründet, hat gerade diese Szene mit Absicht ausgeschaltet. Das Rohe und Widerwärtige hat aber Hardt angezogen. Daß Marke im Gericht die Preisgabe Isoldens beschließt, ist weit schlimmer als die Überlieferung, wonach nur eine zufällige Begegnung diese wahnsinnige Tat veranlaßt. Aber nun gar die szenische Bemerkung: „der Henker nimmt Isolde Krone und Mantel ab. Sie steht von ihrem blonden Haar umflossen nackt mit geschlossenen Augen regungslos da." An dieser Vorstellung findet Hardt soviel Gefallen, daß er sie noch bei Erwähnung der Verurteilung zum Feuertod wiederholt (S. 23 und 112) vorbringt. Die Schönheit von Isoldens Leib wird S. 111 von Tristan mit orientalischer Glut beschrieben. Als wirkungsvollen Gegensatz will Hardt „Tracht und Haltung der Gestalten entsprechend der starken, keuschen und verhüllten Art der Fürstenstatuen im Tor des Naumburger Doms". Also Hardt sucht in den Quellen das Ärgste auf und übertrumpft die widerwärtigen und abstoßenden Stellen durch Zutat und Vergröberung.

Die Charaktere haben bei Hardt nur Schattenseiten. Isolde ist so hinterlistig geschildert, wie sie sich beim Gottesurteil mit ihrem zwei-

deutigen Eid gibt. Marke ist nur der getäuschte Ehemann der alten Romane und verliert durch die Isolden auferlegte Strafe vollends jeden Anspruch auf Mitgefühl. Auch an Tristan tritt kein einziger vorteilhafter Zug hervor. Seine Verkleidungen zeigen ihn nur in schlechtem Licht. Von den Nebenpersonen weckt keine unsere Teilnahme. Der in Isolde verliebte Knabe Paranis wirkt komisch und sentimental. Brangäne ist schemenhaft leer. So wenig wie der Inhalt spricht die Form an. Ich finde viel holperige, redselige, platte und übertriebene Verse. Prosa wäre gemäß der Quelle und naturalistischer Richtung passender gewesen. Parodistische Zitate des Hofnarren wie „geh in ein Kloster, Vetter" und das Lied:

„Es war einmal ein König,
der hatte eine Frau,
die liebt er gar nicht wenig,
als sei . . . es seine Frau . . ."

sind sehr geschmacklos. Daß Tristans treuer Hund zu einem wölfischen Untier wird, das schon drei Wärter zerrissen hat, gehört zu Hardts Übertreibungen. Dagegen ist Petitkrü, das Zauberhündchen, „ein Spielzeug aus Erz und Edelstein!" Kleinigkeiten, die beweisen, daß der Verfasser die Quellen nur sehr flüchtig kennt, sind die falsch betonten Namen Peránis und Denóvalin, Morholm statt Morholt, Forzin statt Frocin, Kuerdin statt Kaherdin, König Karke statt Hoel von Karke. Daß er den Namen des Einsiedlers Ugrin, der jedem Kenner des Tristanromans eindrucksvoll bekannt ist, auf den Hofnarren Markes überträgt, beweist geringe Achtung vor der Überlieferung. Also auch Hardt ist nicht frei von den Stümpereien der früheren Tristandramatiker. Daß das Drama mit einer Szene an Isoldens Putztisch anhebt, ist ein unglücklicher Einfall.

Endlich ist der Stoff im ganzen, die zweimalige Annäherung des verkleideten Tristan, der trotz aller Unvorsichtigkeit von Marke nicht erkannt und von Isolde verkannt wird, sehr undramatisch. Im mittelalterlichen Epos ist die Erzählung annehmbar, auf der Bühne quälend und unglaublich, ohne Spannung und Lösung.

Unter den Tristandramen bedeutet Hardts Tantris keinen poetisch wertvollen Zuwachs der überreichen Literatur, deren weitere Vermehrung durch ein Drama von d'Annunzio und eine Oper von Debussy in Aussicht steht! Ich halte Lucas Roman von Isolde Weißhand trotz mancher willkürlichen Änderungen der Sage für weit besser und edler als Hardts Tantris.

Der Tantris gewann den Schillerpreis. Der gebührt ihm jedenfalls nicht. Es scheint, als wären die meisten Preisstiftungen nur dazu

da, um mit ihren Krönungen der Idee ihres Namens schnurstracks zu widersprechen und die Preisrichter zu blamieren. Die Geschichte von dem einer verlorenen Rotte preisgegebenen Weibe — gekrönt im Namen Schillers! Ob die weisen Richter wußten, was sie taten? Wohl sagte Schiller auf dem Sterbelager: „gebt mir Märchen und Rittergeschichten; da liegt doch der Stoff zu allem Schönen und Großen!" Hardt hat zur Rittergeschichte gegriffen, aber das Häßliche und Kleine herausgeholt. Und weil er Schillers Rat so völlig zuwiderhandelte, fiel ihm der Schillerpreis zu!! Mit Wildes Salome und ähnlichen Erzeugnissen der Gegenwart ist der Tantris durch die Vorliebe fürs Perverse eng verwandt. Mit solchen Richtungen darf aber Schillers Name nun und nimmer zusammengebracht werden. Der Schillerpreis für Tantris ist der reinste Hohn. Ich finde aber auch an und für sich weder durch Inhalt noch durch Form Hardts Drama so hervorragend, daß es irgendeiner Auszeichnung würdig erscheint. Die Hauptszene des dritten Aktes, auf der Bühne unmöglich, mag, wie Max Koch im „Türmer" mit Recht bemerkt, für die „Schönheitsabende taugen und dort gepriesen werden".

Parzival und der Gral in deutscher Sage des Mittelalters und der Neuzeit [1])

Hochansehnliche Festversammlung!

Die goldene Amtskette wurde bei der am 12. März 1867 erfolgten Grundsteinlegung des Universitätsgebäudes von Sr. Kgl. Hoheit dem Großherzog Friedrich Franz II. dem damaligen Rektor Prof. Dr. Bartsch übergeben. Wir feiern den 28. Februar, den Geburtstag des hochseligen Herrn, des Kanzlers unsrer Hochschule, als den Festtag, der dem Andenken des Neubegründers der Universität gewidmet ist, als eine Bürgschaft gegenwärtiger und künftiger Fürsorge unsrer Großherzöge.

Meine Gedanken knüpfen aber auch an Bartsch, meinen Fachgenossen und Vorgänger an, indem ich, als erster germanistischer Rektor seit ihm, ein Thema aus seinem eigentlichsten Gebiet, der vergleichenden Literaturgeschichte des Mittelalters, mir erwähle, Kristians französischen Perceval mit Wolframs deutschem Parzival zusammenstelle, um jedem das Seine zu geben, um die altfranzösische Literatur von unmöglichen

[1]) Universitätsvortrag, Rostock 1910.

Zumutungen zu entlasten und Wolframs selbständige Eigenart hell zu beleuchten.

Gegen alle neuere und neueste Gralforschung habe ich einzuwenden, daß man die drei ältesten und grundlegenden Gedichte Kristians von Troyes (um 1180), Roberts von Boron (um 1200), Wolframs von Eschenbach (um 1210), auf denen alle spätere Graldichtung einzig und allein sich aufbaut, nicht im Zusammenhang unbefangen liest und erklärt, daß man ohne Rücksicht auf das zeitliche Verhältnis immer nur unwesentliche Einzelheiten herausgreift, die untereinander und mit fernstliegenden Dingen in willkürlichste Verbindung gezwungen werden, daß endlich eine Sage und Überlieferung zurechtgemacht wird, die nirgends in den Quellen und bei den Dichtern, den Urhebern und Schöpfern der Gralssage, sondern nur in den Köpfen der Gelehrten vorkommt.

Die Frage nach dem Ursprung der Gralssage untersteht zunächst nur der Quellenkritik und Literaturforschung. Wenn hier Ordnung und Klarheit gewonnen ist, wird man es als unwissenschaftlich verurteilen, Kristians Perceval aus seinen Fortsetzern und Bearbeitern, zu denen auch Wolfram zählt, zu deuten, oder gar Züge von Wolframs Nachahmern, den Verfassern des Wartburgkrieges, des Titurel, des Lohengrin für die Ursage anzusprechen. Nur die richtige Erkenntnis der Quelle ermöglicht ein Urteil über die Selbständigkeit der von ihr abhängigen Dichter, die als Mehrer und Bildner des Stoffes erscheinen. Wir müssen frei werden vom Wahnglauben an unbekannte Größen, die im Verborgenen all das schufen, wofür die Meister der mittelalterlichen Dichtkunst von den Zeitgenossen laut gepriesen und anerkannt werden.

Zu den im folgenden vorgetragenen Ansichten habe ich mich erst allmählich nach oft wiederholter Durcharbeitung des Stoffes bekehrt. Auch ich habe lange einen Guiot als Mittelsmann zwischen Kristian und Wolfram geglaubt und verteidigt und in Kristians Gralszene tiefe christliche Mysterien gesucht. Zuviel Gelehrsamkeit hat allmählich die Tatsachen umnebelt und getrübt. Wir wollen die Bahn nicht mit künstlichen Hindernissen verbauen, sondern den Blick aufs wirkliche, erreichbare Ziel, auf die tatsächliche Überlieferung und die Entwicklungsgeschichte der Quellen, lenken.

Kristian von Troyes, der Schöpfer des altfranzösischen Artusepos, der Verfasser des Erec, Cligés, Lancelot, Ivain, schrieb um 1180 einen Gralroman[1]), Perceval, den er unvollendet hinterließ, weil er über der Arbeit starb.

[1]) Der Text der Gralszene bei Potvin, Chrestien de Troyes, Mons 1865, S. 140 ff.; Vers 4163—4599; Bartsch, Chrestomathie de l'ancien français (4. Aufl. 1880), S. 178—190. Potvin gibt das Gedicht nach der Handschrift

Das Hauptereignis ist Percevals Besuch auf der Burg des Fischerkönigs (roi pecheor). Perceval kam einmal gegen Abend zu einem Fluß, über den keine Furt oder Brücke führte. Ein Fels, der unmittelbar ins Wasser vorsprang, versperrte den Uferweg. Da erblickte Perceval in einem Nachen zwei Männer, der eine ruderte, der andere angelte. Perceval rief sie an und fragte um Überfahrt. Der Angler verwies ihn auf einen engen und steilen Felspfad, den er hinaufreiten solle, um gute Herberge zu finden. Perceval folgte dem Rat und gelangte auf eine Anhöhe, von der aus ein Tal sichtbar ward. Darin lag eine Burg mit hohem Turm und weitem Palas, vor dem sich Laubengänge hinzogen. Die Zugbrücke wurde herabgelassen und Perceval ritt hinein. Knappen eilten ihm entgegen, besorgten sein Pferd, entwaffneten ihn, bekleideten ihn mit einem kostbaren Mantel und führten ihn zu den Lauben, wo er harrte, bis er zum Burgherrn hineingerufen wurde.

In einem geräumigen viereckigen Saal stand ein Ruhebett, auf dem ein schon ergrauter Edelmann, angetan mit purpurverbrämtem Zobel, lag. Vor ihm brannte zwischen vier Säulen ein mächtiges Kaminfeuer. Der Burgherr begrüßte seinen Gast und entschuldigte sich, daß er wegen Siechtums nicht aufstehen könne. Er lud Perceval zum Sitze neben sich ein und fragte, woher er komme. Ein Knappe brachte dem Burgherrn ein Schwert mit Gehänge: es sei ein Geschenk seiner Nichte. Der Burgherr übergab das Schwert seinem Gast mit dem Bemerken, es sei für ihn bestimmt. Der Saal war von Lichtern erhellt, und während Wirt und Gast von dem und jenem redeten, trat aus einem Nebenzimmer ein Knappe hervor, eine weiße Lanze in der Faust. Als er am Feuer vorüberkam, sahen Perceval und alle Anwesenden, wie ein Blutstropfen von der Lanzenspitze bis zur Hand des Trägers am Schafte herniederrann. Gern hätte Perceval gefragt, warum die Lanze blute; weil ihm aber sein ritterlicher Erzieher voreiliges Fragen verwiesen hatte, schwieg er. Alsbald kamen zwei andere Knappen mit goldenen Leuchtern, auf denen Kerzen brannten. Ihnen folgte eine Jungfrau mit einem Gral. Mit dem Gral verbreitete sich

---

von Mons, Bartsch nach zwei Pariser Handschriften. Über weitere Handschriften vgl. Jessie L. Weston, the Legend of Sir Perceval I 1906, S. 27 ff. Die lang ersehnte kritische Ausgabe von Baist, von der wir völlige Klärung der Wolfram-Kyotfrage und reiche Förderung der ganzen Gralforschung erhoffen, fehlt noch immer. Aber ein von Baist mir freundlich mitgeteilter Privatdruck der Pariser Handschrift 794 liegt seit November 1909 vor. Wolframs Text wurde mit dem Kristians verglichen von Rochat in der Germania 3, S. 81 ff., von Küpp in der Zeitschrift für deutsche Philologie 17, S. 1 ff., am gründlichsten von Lichtenstein in den Beiträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 22, S. 1 ff. Dazu vgl. noch Birch-Hirschfeld, die Sage vom Gral, Leipzig 1877, S. 243 ff.

solche Helle, daß vor ihm die Kerzen verbleichten wie die Sterne vor Sonne und Mond. Dann kam eine Jungfrau mit einem silbernen Vorschneideteller (un tailleor d'argent). Der Gral war aus lautrem Gold, mit köstlichen Edelsteinen besetzt. Ebenso wie die Lanze ward auch der Gral am Ruhebett des Burgherrn vorüber von einem Nebenzimmer ins andere getragen. Perceval, abermals eingedenk der Lehre seines Erziehers, wagte nicht zu fragen, wem man mit dem Gral aufwarte. Da befahl der Burgherr, das Mahl anzurichten. Auf ein Gestell von Ebenholz wurde eine Tafel aus Elfenbein gelegt und ein weißes Tuch darüber gebreitet. Der erste Gang war eine Hirschkeule. Ein Knappe zerwirkte sie auf dem vorher erwähnten silbernen Teller (le tailleor d'argent) und legte dem Burgherrn und Perceval die Stücke auf einem Brotteller (un gastel) vor. Bei jedem Gang der reichen Mahlzeit wurde der aufgedeckte Gral (le graal trestot descovert) vorübergetragen, und jedesmal verschob Perceval die ihm auf der Zunge schwebende Frage. Er wollte sich am anderen Morgen nach allem erkundigen.

Als es Schlafenszeit geworden war, nahm der Burgherr Abschied und ließ sich in sein Gemach tragen. Für Perceval wurde im Saal ein Lager aufgeschlagen, worauf er bis zum lichten Morgen schlief. Als er erwachte, war niemand zu seiner Bedienung da. Seine Gewänder und Waffen lagen aber bereit. Er mußte sich selber kleiden und waffnen. Dann pochte er vergebens an die Türen der Seitengemächer, die abends offen gewesen, jetzt aber verschlossen waren. Er schritt zur Saaltüre hinaus und fand im Hof sein Pferd; Speer und Schild lehnten an der Mauer. Aber kein Mensch war zu sehen. Das Burgtor war offen, die Brücke heruntergelassen. Perceval glaubte, die Burgleute seien in den Wald zur Jagd ausgeritten. Er wollte sie aufsuchen, um nach Lanze und Gral zu fragen. So ritt er hinaus. Jählings wurde die Brücke aufgezogen, so daß sich das Pferd nur durch einen gewaltigen Sprung über den Graben retten konnte. Perceval rief zurück nach dem Brückenwart, erhielt aber keine Antwort. Da mußte er weiter, ohne die Geheimnisse der Gralsburg ergründet zu haben.

Die von Kristian hier berichteten Vorgänge sollten im Verlauf der Erzählung aufgeklärt werden. Weil der Dichter aber vor Beendigung seines Werkes starb und in späteren Anspielungen den Schleier der Geheimnisse nur halb lüftete, so waren seine Fortsetzer und Bearbeiter und sind auch wir aufs Raten angewiesen. Denn niemand kennt Kristians Plan und Quelle. Der unbefangenen Prüfung des Berichtes scheinen Schwert und Lanze einerseits, Gral und Silberteller andererseits zusammenzugehören. Geheimnisvoll wegen der versäumten Frage, die wie ein Fluch auf Percevals fernerem Schicksale lastet, sind Lanze und Gral. Schwert und Lanze weisen auf ein ritterliches Abenteuer,

das vielleicht mit der Wunde des Burgherrn zusammenhängt. Vom Schwert hören wir, es werde in einer künftigen Gefahr zerspringen und könne nur vom Schmied Trebucet, der es geschmiedet, an einem See wieder ganz gemacht werden. Durch die blutende Lanze aber werde das Königreich von Logres (d. h. England) „zerstört" (nach anderer Lesart „befriedet") werden. Der Fischerkönig sei in einer Schlacht mit einem Wurfspeer durch beide Hüften geschossen worden und könne daher nicht mehr zu Pferd steigen. Weil er sich in einem Nachen oft zum Angeln rudern lasse, heiße er Fischerkönig. Heilung wäre ihm durch Percevals Frage geworden; dann hätte dieser mit starker Hand seine Länder beherrscht; so aber würden unter dem lahmen König schwere Kriege ausbrechen. Perceval war offenbar nach der Meinung Kristians dazu ausersehen, das drohende Unheil abzuwenden.

Gral (grasal, graal, lat. gradale) ist ein provenzalisches Wort, das auch in südostfranzösischen Mundarten begegnet, im übrigen Frankreich aber unbekannt ist. Es bedeutet Schüssel. Kristian, der zur Provenze Beziehungen hatte, nahm das Wort aus unbekannten Gründen in sein Gedicht auf. Und so kam der „Gral" als Eigenname in die späteren Romane. Die Bedeutung des Wortes war den französischen und besonders auch den ausländischen Dichtern dunkel, sofern sie nicht aus dem Zusammenhang der Erzählung erschlossen werden konnte. Kristian aber meinte mit seinem Gral eine edelsteinverzierte goldene Schüssel, in der eine Hostie lag. Damit wurde der Vater des Fischerkönigs, der seit zwanzig Jahren das Zimmer nicht mehr verlassen hatte, ernährt:

> tant sainte cose est li graaus;
> et cil est si espiritaus,
> k'a sa vie plus ne covient
> que l'oiste qui del graal vient.

Hier ist auch die Frage beantwortet, wohin der Gral getragen und wer damit bedient wurde. Denn servir[1]) ist kein geheimnisvoller Dienst, sondern nur die Bedienung bei Tisch. Während der Fischerkönig und Perceval allerlei Fleischgerichte und irdische Speise genießen, zu deren Zerlegung der hinter dem Gral hereingetragene silberne Teller dient, lebt der Vater des Fischerkönigs von der in goldener Schüssel, im Gral, ihm dargebrachten Hostie, von der Oblate, wie sie auch bei der

---

[1]) Kristians servir in der Frage vom Gral „cui on en sert" bedeutet nur servieren, genau wie bei Bartsch 186, 27 und 187, 6 von der Aufwartung beim Mahl des Fischerkönigs. Der tailleor d'argent bei Kristian ist sowenig der Brotteller, die Patene der Messe, als die blutende Lanze die des Longinus. All das wird gegen den klaren Wortlaut der Quelle hineingeheimnißt.

kirchlichen Abendmahlsfeier statt des Brotes gebraucht wurde. Daß mit dem Aufzug des Grales irgendwelche kirchliche an Messe oder Abendmahl erinnernde Feier verknüpft war, deutet Kristian nirgends an. Die geweihte und gewandelte Hostie kann unmöglich im Gral gedacht sein, da nirgends von priesterlicher Mitwirkung berichtet wird.

Kristians Gedicht war unvollendet und regte überall zur Fortführung an, namentlich der merkwürdige Gral mit der Hostie drin. Im Vorwort hatte der Dichter gesagt, er werde „die Geschichte vom Gral" erzählen, worüber sein Gönner Philipp von Elsaß, Graf von Flandern, ihm ein Buch gegeben habe[1]). So trat jedem Leser gleich zu Anfang der Gral eindrucksvoll entgegen.

Aber das Geheimnis des Grales? Wie sollte es ergründet werden? Ausgangspunkt aller Deutung war die Hostie im Gral und Kristians Wort:

tant sainte cose est li graaus.

Daraus ward bei den späteren li saint Graal, der heilige Gral.

Um 1200 verfaßte Robert von Boron in England als Einleitung zu Kristians Perceval eine Vorgeschichte des Grals, der auf Grund viel gelesener mittelalterlicher Schriften als Abendmahlsschüssel und Behälter von Christi Blut gedeutet und mit dem Meßopfer in Verbindung gebracht wurde. Außerdem ist der Gralsdienst bei Robert mit der Bekehrungsgeschichte Englands verknüpft, in Anlehnung an die damals aufblühenden Klostermären von Avalon-Glastonbury, der 1184 abgebrannten, hernach aber um neuen Ruhm besorgten Abtei. Robert lenkte die Gralssage mit dieser Auslegung in neue legendarische Bahnen. Im Anfang des 13. Jahrhunderts entstand der Prosaroman „Histoire del saint Graal". Darin wird unter der blutenden Lanze die des Longinus, der den gekreuzigten Christus durchstach, verstanden. Der Gedanke lag nahe genug, nachdem Robert im Gral Christi Blut gesehen. Die späteren Romane machen die Gralsburg vollends zu einer wahren Reliquienkammer. Da finden wir Christi blutgetränkte Kleider und Leichentuch, die Dornenkrone, das Schweißtuch der Veronika mit dem Bilde Christi. Von alledem wußte Wolfram nicht das geringste.

Um das Verhältnis Wolframs zu Kristian richtig zu beurteilen, muß man zunächst die Szene auf der Gralsburg, sodann die beim Einsiedler Trevrizent vergleichen. Im ganzen verläuft die Gralszene bei

---

[1]) ço est li contes del graal,
don li cuens li bailla le livre.

Was das „Gralbuch" in Wirklichkeit war und enthielt, wissen wir nicht. Jedenfalls war es allen Fortsetzern Kristians so unbekannt und unzugänglich als uns.

Wolfram genau ebenso wie bei Kristian, viele Verse sind wörtlich übersetzt. Der Unterschied ist hier nicht größer als bei Hartmann und Gottfried im Vergleich zu ihren Vorlagen. Wolfram stellt die Reihenfolge der Vorgänge um: Kristian berichtet zuerst Schwertgabe, dann blutende Lanze, dann Gral, dann Tischzurüstung; Wolfram blutende Lanze, Tischzurüstung, Gral, Schwertgabe. Während Kristian das Schwert als ein Geschenk der Nichte des Fischerkönigs bezeichnet, nennt Wolfram den kostbaren Mantel eine Gabe der Dame. Zusätze und Abstriche halten sich etwa die Wage. Schöner und anschaulicher beschreibt Kristian Percevals Aufstieg zur Gralsburg, Wolfram dagegen gefällt sich in ausführlicherer Schilderung der Zurüstung und Bedienung beim Mahl. Die französische Quelle verdient den Vorzug, da Wolfram nur äußerliche Aufzählung gibt. Während Kristian zwei Damen, die Trägerin des Grales und des silbernen Tellers kennt, zählt Wolfram noch dreiundzwanzig Statistinnen, deren Gewänder er umständlich beschreibt. Dazu kommen vier Mädchen, die Wein und Obst an Parzivals Lager bringen. Bei Wolfram tritt ein Hofnarr auf, sicherlich auf Grund eines in unseren Handschriften ausgefallenen Reimpaars, das in der norwegischen Parcevalssaga wiederkehrt: „und Parceval ging mit den Knappen unter Scherzen (skemtandi ser)".

Kristian ist bei Beschreibung des Schwertes ausführlicher und bei Beschreibung der Gralsburg anschaulicher. Das Tor ist bei ihm von zwei Türmchen bekrönt, dem Hofe zugewandt ist der dem Palas vorgebaute Laubengang. Die Feuerstelle im viereckigen Saal ist so groß, daß 400 Mann daran Platz gefunden hätten. Daraus werden bei Wolfram hundert viersitzige Ruhebetten, eine Gesellschaft von 400 Mann, die natürlich mit großem Aufwand bedient werden muß. Als der Gral fortgetragen wird, sieht Wolframs Parzival durch die offene Tür im Nebenzimmer einen schönen alten Mann auf einem Bette liegen. Wolfram hat hier den Anblick Titurels, des Vaters des Fischerkönigs, aus dem späteren Bericht des Einsiedlers vorweg genommen. Für Kristians Perceval wird das Lager im Saale aufgeschlagen, Wolframs Parzival wird in eine Kemenate geleitet. Wolframs Parzival wird auf dem prächtigen Bett von schweren Träumen heimgesucht, so daß er schweißgebadet aufwacht.

Für die bisher aufgezählten Abweichungen Wolframs würde niemand eine besondere, von Kristian verschiedene Quelle behaupten. Folgende Züge aber verlangen noch Erklärung. Wolfram (231, 23/26) erwähnt, daß sich beim Erscheinen der blutenden Lanze lauter Jammer erhob. Die wälsche Prosaerzählung von Peredur berichtet ebenso: à cette vue toute la compagnie se mit à se lamenter et à gémir. Die norwegische Prosa, die Parcevalssaga weiß davon nichts. Aber nach

der Einleitung zu Kristians Perceval (Potvin 261—265) und nach einem seiner Fortsetzer (Potvin 20075 und 20085) gehört auch die laute Klage zur Gralszene und ihren Begleiterscheinungen. Zweifellos liegt der Fall hier genau so wie beim Erec, wo mehrmals Hartmann und die kymrische Prosa gegen die überkommenen Kristianhandschriften zusammengehen. Wolfram und Peredur und im Falle des oben erwähnten Hofnarren die Parcevalssaga erweisen nicht eine verlorene, unbekannte Quelle, vielmehr Kristianhandschriften, wo ein oder zwei Reimpaare mehr standen als in den bisher bekannten.

Vor dem Gral bringen zwei Frauen zwei silberne Messer oder wie Wolfram 255, 11 und 316, 27 sagt: daz snîdende silber. Birch-Hirschfeld (die Sage vom Gral 1877 S. 278 f.) hat richtig erkannt, daß Wolfram das französische tailleor d'argent damit zu übersetzen sucht. Tailleor, Schneidebrett (von tailler, schneiden) kam als Lehnwort Teller erst am Ende des 13. Jahrhunderts in die deutsche Sprache. Wolfram wußte mit dem Teller so wenig anzufangen wie mit dem Gral. Da half er sich mit etymologischem Raten und verdeutschte tailleor d'argent nach tailler als schneidendes Silber oder silbernes Messer. Daß Wolfram zwei Messer nennt, während Kristian nur von einem Teller berichtet, rührt daher, daß das ihm rätselhafte Wort an zwei Stellen (Bartsch 184, 37 und 186, 15) vorkam, d. h. Wolfram hielt irrigerweise, wie die meisten Erklärer noch heute, den beim Gral und den beim Mahl erwähnten Teller für zwei verschiedene Gegenstände. Während Kristian den Silberteller nur flüchtig in zwei Zeilen hinter dem Gral erwähnt, maß Wolfram, verführt durch den nahen Glanz des Grales, dem Silber eine durch nichts gerechtfertigte Bedeutung bei und schilderte seinen Aufzug in neunzehn Versen.

Wolfram nennt die Gralsburg (251, 2) Munsalvæsche = Wildenberg (salvâsch ah muntâne = à sauvage muntagne 261, 28), das dazugehörige Land terre de salvæsche = Wildland. Dazu kommt noch der Wildborn (fontâne la salvâtsche 452, 13; 456, 2), wo Trevrizent haust. Nach 230, 13 hat Wolfram die Gralszene „hie ze Wildenberg" gedichtet. Er verewigte also den Namen der Burg, die ihn damals, im Gegensatz zur Pracht des Gralsschlosses, ärmlich beherbergte. Derlei persönliche Anspielungen bringt Wolfram mit Vorliebe an. So ungenügend seine französischen Sprachkenntnisse auch sind, so gefällt er sich doch in allerlei mehr oder minder richtigen eignen Wort- und Namenbildungen.

Endlich der Gral. Das Wort war Wolfram völlig unverständlich. Er stellte sich ein wunderwirkendes Kleinod darunter vor. Auf grüner Seide trägt die Nichte des Fischerkönigs

den wunsch von pardîs,
bêde wurzeln unde rîs,
daz was ein dinc, daz hiez der Grâl,
erden wunsches überwal.

Also der Gral, ein Eigenname, nicht mehr wie bei Kristian un graal, eine Schüssel. Der Vorlage gemäß gibt Wolfram erst in der Einsiedlerszene genauere Auskunft über das Wesen des Grales. Aber schon hier geht vom Gral Wunderkraft aus. Nach Kristian wird der Gral bei jedem Gang der Mahlzeit vorübergetragen (a chascun mes don l'an servoit par devant lui trespasser voit le graal). Bei Wolfram wird der Gral vor dem König und Parzival auf den Tisch gestellt und bleibt die ganze Zeit über da stehen:

Wie ich selber sie vernommen,
soll auch zu euch die Märe kommen:
was einer je vom Gral begehrt,
das ward ihm in die Hand gewährt,
Speise warm und Speise kalt,
ob sie frisch sei oder alt,
ob sie wild sei oder zahm.
Wer meint, daß dies zu wundersam,
und ohne Beispiel wäre,
der schelte nicht die Märe.
Dem Gral entquoll ein Strom von Segen,
vom Glück der Welt ein vollster Regen.
Er galt fast all dem Höchsten gleich,
wie man's erzählt vom Himmelreich.

Für diesen einzigen Punkt, der neu und eigenartig ist, verschanzt sich Wolfram also hinter angeblicher Überlieferung:

„man sagte mir, diz sag ouch ich
ûf iuwer ieslîches eit".

Er versichert die Wahrheit auf den Eid der Zuhörer!

Der Gedankengang Wolframs bei Auffassung des Grales läßt sich wohl verfolgen. Weil der Gral, der mit der Hostie das Leben des alten Königs fristete, zu jedem Gang aufs neue erschien, so folgerte Wolfram: der Gral spendet Speise und Trank, er ist ein Wunderding. Der norwegische Übersetzer der Parcevalssaga, der den Gral ebensowenig verstand wie Wolfram, fühlte sich zu einer ähnlichen Erklärung gedrängt: „wir mögen ihn ganganda greida nennen". Greidi bedeutet Bewirtung, der Gral ist also eine „herumgehende Bewirtung", und daraus würde sich bei selbständig dichterischer Weiterbildung des Einfalls ein Speise-

spender ergeben. Wenn in späteren französischen Romanen der Gral ähnlich aufgefaßt wurde (z. B. im Grand St. Graal Kap. 1 et ainsi comme le saint graal passoit devant les tables, elles estoient remplies endroit chascun siege de telle viande comme chascun desiroit), so erklärt sich diese Deutung, abgesehen von Kristians Worten, auch dadurch, daß der Gral nach Roberts Gedicht Josef von Arimathia lange Jahre am Leben erhalten hatte, daß Josef und sein Schwager Bron eine Tafel errichteten, auf der Gral und Fisch, die Sinnbilder von Christi Blut und Fleisch, standen, an der alle Teilnehmer sogleich ihrer Herzen Süßigkeit und ganze Erfüllung fanden. Wir haben also wiederum keinen ursprünglichen Zug, vielmehr eine spätere Auslegung, die in verschiedenen, voneinander ganz unabhängigen Quellen zu ähnlichen Ergebnissen führte.

An zwei Stellen gibt Kristian und ihm sich anschließend Wolfram noch weitere Auskunft über den Gral. Unmittelbar nach dem Besuch auf der Gralsburg findet Perceval im Wald ein Mädchen, das seinen erschlagenen Geliebten im Schoß hält und beweint. Sie sagt ihm, daß er beim Fischerkönig gewesen sei, der in der Schlacht mit einem Wurfspieß durch beide Hüften verwundet worden sei. Sie verflucht ihn, weil er nicht nach Gral und Lanze gefragt habe: dadurch wäre der Fischerkönig geheilt worden.

Wolframs Bericht deckt sich auch hier mit dem Kristians, nur mit dem Unterschied, daß die Namen Munsalvaesche und Anfortas für Gralsburg und Fischerkönig genannt werden.

Ganz anders aber ist Wolframs Verhältnis zu Kristian im neunten Buch, in der Einsiedlerszene. Während bisher Wolfram von Kristian nicht mehr abwich als die übrigen deutschen Dichter seiner Zeit von ihren französischen Vorlagen, ist die Szene, die das Geheimnis des Grales erschließen soll, mit großer Freiheit behandelt. In der Gralszene entsprachen 736 Verse Wolframs 435 Versen Kristians, d. h., es ist das regelmäßige Durchschnittsverhältnis zwischen der französischen Vorlage und der deutschen Nachdichtung, und in der tatsächlichen Überlieferung war volle Übereinstimmung. Jetzt stehen bei Wolfram 2100 Verse gegen 300 Kristians. Wolfram hat dem Bericht Kristians zwei Szenen, eine weitere Begegnung mit Sigune, der jungfräulichen Witwe und Parzivals Zweikampf mit einem Gralsritter vorangestellt, außerdem eine einleitende Anrufung an Frau Aventiure und eine Beschreibung der von ihm angeblich benutzten Quellen eingeschaltet. Schon die ganze Anlage bekundet das Bestreben nachdrücklichster Hervorhebung. Und wirklich bestimmt auch diese Szene unser Urteil über Wolframs dichterische Eigenart und Selbständigkeit. Der Hauptinhalt bei Kristian ist, daß Perceval nach fünfjähriger Irrfahrt am Karfreitag bei einem

ritterlichen Einsiedler, der sein Oheim und der Bruder des Fischerkönigs ist, einkehrt und von ihm über den Gral belehrt wird.

Kristian erzählt (nach Wechßlers kürzender Verdeutschung von Perceval:

er gibt dem Roß dahin den Lauf
und seufzt aus tiefem Herzen auf,
weil er vor Gott sich schuldig fühlt
und Reue in der Brust ihm wühlt.
Mit Weinen kommt er durch den Wald.
Dort vor der Klause macht er Halt,
steigt ab von seinem Pferde,
legt seine Wehr zur Erde,
und findt in einem Kirchlein klein
den frommen Mann. In seiner Pein
er vor ihm auf die Kniee sinkt.
Das Naß, das ihm vom Auge blinkt,
rollt endlos nieder auf sein Kinn,
als er in kindlich schlichtem Sinn
die Hände vor ihm faltet.
„Der Ihr des Trostes waltet,
mein reuiges Geständnis hört:
fünf Jahre war ich wahnbetört,
daß ohne Glauben ich gelebt
und nach dem Bösen nur gestrebt."
„Sag mir, warum du das getan,
und bitte Gott, daß er dich nah'n
dereinst noch läßt der Sel'gen Schar!"
„Beim Fischerkönig einst ich war,
ich sah den Speer, von dessen Stahl
es blutig tropft, ich sah den Gral
und unterließ die Frage,
was dieses Blut besage,
und was der Gral bedeute.
Seit diesem Tag bis heute
war ich in schwerer Seelennot —
weit besser wäre mir der Tod —
und da vergaß ich unsern Herrn
und blieb von seiner Gnade fern."
„So sage mir, wie man dich nennt?"
„Als Perceval man mich erkennt."
Da seufzt der Greis aus tiefster Brust,
der Name ist ihm wohl bewußt.
Er spricht: „dem Leid hat dich vermählt,
was ohne Wissen du gefehlt."

Er hält Perceval vor, daß er nicht zur Frage gekommen sei, weil die Sünde, seiner Mutter beim Abschied das Herz gebrochen zu haben, auf ihm lastete; er sagt ihm dann einiges wenige vom Fischerkönig und dessen Vater, der sein Leben von der im Gral dargebrachten Hostie friste, und gibt ihm zur Buße allgemeine Lehren kirchlicher Frömmigkeit, Münster und Kapellen zu besuchen, die Messe bis zu Ende zu hören, Priester zu ehren und dergleichen. Zwei Tage solle er da bleiben, um zu büßen. Er raunt ihm ein wunderkräftiges Gebet ins Ohr, das er nur in höchster Gefahr sprechen dürfe. Abends gibt es Kräuter und Brot und Quellwasser. Das Pferd bekommt Stroh und Gerste. Perceval wird zu Ostern kommuniziert. Dann geht die Erzählung zu Gauvain über.

Die Einsiedlerszene bei Wolfram enthält alles, was Kristian erzählt. Viele Verse stimmen wörtlich überein, verteilen sich aber auf verschiedene, durch lange Einschaltungen voneinander getrennte Stellen. Mithin ist Wolframs Text jedenfalls eine Erweiterung der Verse Kristians. Die Einsiedlerszene selbst umfaßt bei Kristian 182, bei Wolfram (452—502) 1530 Verse. Die Anordnung weicht in wesentlichen Punkten ab. Man kann drei Hauptschnitte unterscheiden: 461,3—467,18 bekennt Parzival seinen trotzigen Abfall von Gott, wird von Trevrizent belehrt und wendet sich wieder vertrauensvoll zu Gott. Im zweiten Hauptteil 467—471,30 bekennt Parzival, daß er sich nach dem Gral und nach seinem Weib sehne und erhält von Trevrizent Aufklärung über den Gral. Nachdem im Verlauf des weiteren Gespräches (474,25—476,30) Parzival seine Herkunft erwähnt hat und von Trevrizent als sein Neffe erkannt wurde, folgt (489,22—501,10) das Bekenntnis seiner Schuld gegen Anfortas und Trevrizents Trost. Fünfzehn Tage weilt Parzival bei Trevrizent und scheidet versöhnt mit Gott, von Sünden entladen, geistlich und ritterlich beraten. Die Hauptsache ist aber die Gralskunde. Während bei Kristian nichts von Herkunft, Vorgeschichte und Bedeutung des Grales verlautet, während nur die Verwandtschaft Percevals mit dem Fischerkönig und seinem Bruder, dem Einsiedler erwähnt wird, aber keine Namen genannt sind, verbreitet sich Wolfram über alle diese Punkte sehr ausführlich. Mit großem Nachdruck weist er darauf hin, daß nun der Zeitpunkt zur Enthüllung der Gralsgeheimnisse gekommen sei: 452,29

an dem ervert nu Parzivâl
diu verholnen mære um den grâl.

Dann folgt die umständliche Berufung auf den „wolbekannten Meister“ Kyot, der zu Toledo die arabische Schrift des Heiden Flege-

tanis gefunden habe. Flegetanis soll den Namen des Grales in den Sternen gelesen haben:

er jach, ez hiez ein dinc der grâl.

Wiederum wie 235,23 ist der Gral „ein Ding", entsprechend Kristian 7799 tant sainte cose est li graaus. Eine Engelschar brachte ihn herab auf die Erde; hernach mußte „getaufte Frucht", d. h. eine christliche Schar, in keuscher Zucht sein pflegen. Kyot aber fand nach langem Suchen in lateinischen Büchern die Kunde, daß Mazadans (d. i. irisch Mac Adam, Adams Sohn) Geschlecht in Anjou und Titurel, der den Gral auf Anfortas vererbte, dazu auserkoren waren. Von Mazadan stammten Gahmuret und sein Sohn Parzival, der Anfortas Nachfolger wurde. Daß Wolfram wirklich einen Dichter namens Kyot = frz. Guiot neben Kristian kannte und benützte, ist beim Verhältnis vom Text Wolframs zu dem Kristians unmöglich. Guiot müßte Kristian wörtlich abgeschrieben haben. Seine eigenen Zusätze wären auf die beiden einleitenden Bücher, auf die zweite Hälfte des 13. Buches und auf das 14. bis 16. Buch Wolframs beschränkt, wozu noch gelegentliche Einschaltungen, besonders im 9. Buch die Mitteilungen über den Gral zu rechnen sind. Guiot wäre also ein Bearbeiter und Fortsetzer Kristians, dessen Tätigkeit in Frankreich völlig unbekannt blieb und von allen übrigen französischen Graldichtungen abwich. Warum sollen wir Wolfram diese Ergänzung zu Kristians Perceval abstreiten? Wolfram besitzt rege Einbildungskraft und reiche, wenn schon ungeordnete Belesenheit. Aus diesen Quellen durchwirkt, verändert und vermehrt er seine Vorlage und drängt sich mit seinen ureigenen Einfällen überall hervor. Niemand würde in den Zutaten Wolframs Eigentum anzweifeln, wenn nicht die ausdrückliche Quellenberufung vorläge. Aber gerade dabei erheben sich allerlei Bedenken. Flegetanis der Heide las Namen und Art des Grales unmittelbar aus den Sternen, Guiot mußte arabisch lernen, außerdem Schwarzkunst verstehen und die Hilfe der Taufe, d. h. Christentum, haben, um nur die Schrift des Flegetanis entziffern zu können! Und eine lateinische Chronik soll die Herren von Anjou als die Nachfolger der von Titurel stammenden Gralskönige bezeichnet haben! Endlich soll Guiot der Provenzale, ein chanteur, also Liederdichter, französisch geschrieben haben. Eine Fülle von Unwahrscheinlichkeiten, ja Unmöglichkeiten! Wir haben es mit einer humoristischen Erfindung Wolframs zu tun, der in kecker Spielmannsart seine Abweichungen von der Vorlage und seine Zutaten durch angebliche gewichtige Gewährsleute deckt. Was alles Wolfram hierin zugetraut werden kann, beweist die Berufung im Willehalm 125,20, wonach Kristian der Verfasser der bataille d'Alis-

canz sein müßte! In den Versen 734,3—9 rühmt sich Wolfram selber als Vollender des Parzival, er fällt also gelegentlich aus der Rolle:

> nu wil ich daz niht langer sparn,
> ich tuonz iu kunt mit rehter sage,
> wande ich in dem munde trage
> daz slôz dirre âventiure,
> wie der süeze und der gehiure
> Anfortas wart wol gesunt.

Daß Wolfram andererseits so eingehend über besondere Quellen sich verbreitet, ist durch Kristians nachdrückliche Berufung auf ein Gralbuch begründet. Wolfram will seine Leser glauben machen, daß seine von Kristian abweichende Darstellung aus einem neuen, eigenen Gralbuch stamme.

Es kann sich nur darum handeln, die Grundlagen oder Anregungen zu Wolframs Behauptungen zu erweisen. Daß Wolframs Kyot der französische Dichter Guiot aus der Stadt Provins in Brie südöstlich von Paris ist, glaube ich wohl, aber nicht, daß dieser Guiot einen verlorenen Perceval dichtete, vielmehr nur, daß Wolfram seinen Namen kannte und vorschob. Anstoß dazu gab vielleicht ein in der Wolfram vorliegenden Percevalhandschrift stehender Schreibername Guiot. Eine der besten französischen Kristianhandschriften aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts (Paris, Nationalbibliothek Nr. 794), die Cligés, Ivain, Erec und Lancelot enthält, ist vom Schreiber Guiot geschrieben, der sich am Schluß des Ivain mit den Versen verewigt:

> explycit li chevaliers au lyon;
> cil qui l'escrist Guioz ot non,
> devant nostre dame del Val
> est le ostex tot a estal.

Angenommen, in Wolframs Percevalhandschrift nannte sich am Anfang der Dichter Kristian, am Ende der Schreiber Guiot, so konnte Wolfram leicht darauf verfallen, den Schreiber, den er für Guiot von Provins hielt, gegen den Dichter auszuspielen.

Wie steht es nun mit Flegetanis? Ob der Name erfunden oder aus dem Titel eines arabischen Buches (felek thâni = sphaera altera, eine geographische oder astrologische Schrift des arabischen Gelehrten Thebit, den Wolfram 643, 17 nennt) gebildet ist, sicherlich gehört er ursprünglich nicht zum Gral. Die damit gemeinte Quelle konnte nur einzelne Bausteine bieten, die Wolfram für seine eigentümlichen Gralvorstellungen verwendete. Daß er Kenntnisse vom arabischen Morgenlande besitzt, ist erwiesen z. B. durch 782, 6 ff., wo die arabischen

Sternennamen aufgezählt werden. In Toledo, wo Kyot das Buch des Flegetanis gefunden haben will, strömten Wißbegierige aus dem ganzen Abendlande zusammen, um Schwarzkunst und arabische Wissenschaft zu erlernen. Im Zeitalter der Kreuzzüge waren auch Laien mit den Verhältnissen des arabischen Morgenlandes vertrauter, als heute die Gebildeten und Gelehrten. In den Kreisen der ritterlichen Gesellschaft, der Wolfram angehörte, war manches von derlei Dingen zu erhören. Und Wolfram faßte alles, was in seinen Gesichtskreis trat, lebendig auf, um davon dichterischen Gebrauch zu machen. Die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts lenkte den Blick noch weiter östlich, nach Indien, als seit 1144 die Sage vom Priesterkönig Johannes auftauchte, der dem byzantinischen Kaiser in einem lateinischen, von Wolfram gekannten und im Parzival mehrfach benützten Brief die Herrlichkeit seines Reiches beschrieb, der die bedrängte Christenheit im Morgenlande mit ausschweifenden Hoffnungen auf die Hilfe eines unermeßlich reichen und mächtigen Glaubens- und Bundesgenossen im Rücken der Feinde erfüllte. Aus solchen Voraussetzungen erwuchs die Sage, die Wolfram durch allerlei wichtige Zusätze zu Kristians Gral erfand.

Wolframs Gral ist ein Stein (lapsit exillis, vielleicht lapis ex celis); am Karfreitag bringt eine Taube vom Himmel eine Oblate, die sie auf den Stein niederlegt, um seine Wunderkraft neu zu stärken. Die Wirkung des Grals auf die Menschen ist Verjüngung und Erhaltung des Lebens. So bleibt der alte Titurel durch den Anblick des Grales am Leben, und der wunde Anfortas kann nicht sterben, solang er den Gral erschaut. Der Vogel Phönix, der auf dem Stein zu Asche brennt und mit lichtem Gefieder sich zu neuem Leben aufschwingt, ist nur ein Gleichnis und Bild der Verjüngungskraft. Wie der Gral speist und tränkt, wurde bereits erzählt. Der Gral verkündet den göttlichen Willen durch eine Inschrift, die am Rande des Steines erscheint und wieder verschwindet, wenn sie gelesen ist. So zeigt der Gral die Namen derer an, die er zu seinem Dienst verlangt, er verkündet die durch die Frage mögliche Heilung des Anfortas, die Königswahl Parzivals, das Frageverbot Loherangrins. An hohen Festtagen ward der Gral durch den Saal der Burg getragen zur Freude allem Volk. Solang sie in Trauer um die blutige Lanze waren, diente der Gral ihnen zum Trost. Aber nur dem Auge des Getauften ist der Gral sichtbar. Der heidnische Feirefiz erblickt ihn erst, nachdem er die Taufe empfangen. Nur von einer reinen Jungfrau läßt sich der Gral tragen.

Alle diese Züge samt der Vorgeschichte des Grales, daß er von Engeln hernieder gebracht und Titurel in Hut gegeben, daß die hütenden Engel die bei Luzifers Fall neutralen gewesen seien, sind neu und Wolfram eigentümlich.

Wolfram sah im Gral einen Edelstein, weil er so wenig wie andere Übersetzer Kristians das Wort Gral verstand. Seine Phantasie beschäftigte sich gern mit edlen Steinen. Da Kristian die Edelsteine am Gral besonders hervorhebt:

> pierres precieuses avoit
> el graal de maintes manieres —
> totes autres pierres passoient
> celes del graal sanz dotance —

so hielt sich Wolfram hieran und bildete, wohl unter Einwirkung arabischer Sagen von der Kaaba oder anderen vom Himmel gefallenen Steinen, die Vorstellung vom Gralstein. Die Taube als Hostienbringerin ist veranlaßt durch die in mittelalterlichen Kirchen üblichen Hostienbehälter in Taubengestalt. Wie Robert von Boron den Hostiengral Kristians zur Reliquie der Abendmahl- und Blutschüssel und zum Meßkelch umdichtete, so schuf Wolfram ganz unabhängig und selbständig, vielleicht mit arabischem Einschlag, die Sage vom Paradiesesstein. Der Gral ward ein Kleinod mit himmlischer Weihe.

Wolframs angeregte Phantasie ging in der Heiligung des Grales noch weiter. Bei Kristian war nur zu lesen, daß der Gral von einem Zimmer ins andere durch den Saal getragen wurde. Wo aber befand er sich für gewöhnlich? Wolfram (816, 15) antwortet: im Tempel. Und damit stellt sich ihm die Ritterschaft der Gralsburg unter ganz neuen, Kristian und sämtlichen französischen Gralromanen völlig unbekannten Eigenschaften dar. Die Ritter sind eine wehrhafte Brüderschaft, die das Gebiet von Munsalvaesche gegen jeden Unberufenen verteidigt. Parzival selber muß einmal mit einem solchen Wächter kämpfen. Wolfram erfindet sogar einen besonderen Namen für diese Ritterschaft: Templeisen. Natürlich schwebt ihm dabei der 1119 gestiftete Orden der Tempelherrn (lat. templarii, frz. templier, mhd. tempelære) vor. Die Templeisen führen als Wappen des Grales die Turteltaube. Der geistliche Ritterorden bedarf auch einer Regel, die Wolfram dahin bestimmt, daß die zum Orden vom Gral Berufenen, deren Namen am Stein erscheint, schon in der Kindheit nach Munsalvaesche kommen. Knaben und Mädchen sind auf der Gralsburg. Den Rittern ist Minnedienst verboten. Weil er gegen diese Ordensregel verstößt, wird Anfortas verwundet. Aber dem König am Gral ist ein ehliches Weib erlaubt. Wenn ein herrenloses Land einen Fürsten von Gottes Gnaden verlangt, darf ein Gralsritter hinausziehen, aber geheimnisvoll, mit dem Verbot, nach Namen und Art zu fragen. Die Jungfrauen dürfen eine Werbung annehmen und werden offen fortgegeben. Mit diesen beiden Gesetzen zielt Wolfram bereits auf den Schwanritter, Loheran-

grin, Parzivals Sohn, und auf Feirefiz, Parzivals Bruder, der die schöne Gralträgerin Repanse zum Weib gewinnt. Im übrigen halten die Ordensregeln unverrückt die bei Kristian mitgeteilten Tatsachen fest, so daß die Brüderschaft der Templeisen kein treues Bild der Tempelherrn ergibt, sondern aus Wahrheit und Dichtung gewebt ist.

Die blutende Lanze bringt Wolfram in unmittelbaren Zusammenhang mit dem wunden König. Anfortas hat, entgegen den Gralsgeboten, der feenschönen Orgeluse, deren Minne Parzival stolz verschmäht, Gawan aber in heißem Bemühen erringt, ritterlich gedient. Ein Heide, der ebenfalls um Orgeluse warb, verwundete Anfortas mit einem vergifteten Speer. Wohl erschlug der König seinen Gegner, das Speereisen brachte er in seinem Leibe heim. Ärztliche Kunst zog die Waffe aus der Wunde; aber unheilbar siechte der König am Gift dahin. Des Grales Anblick ließ ihn zwar nicht sterben, aber alle Heilkuren waren vergebens. So ausführlich erzählt Wolfram davon, daß sein Gegner Gottfried von Straßburg ihm vorwirft, er habe seine Worte aus der Apothekerbüchse geholt. Hierbei begegnet die seltsame Anwendung der zwei silbernen Messer, die Wolfram aus Kristians tailleor d'argent herauslas. Nach der im Mittelalter wohlbekannten Sage vom verwundenden und heilenden Speer des Achilleus, die Goethe im Tasso 4, 4 in die Worte faßt:

> die Dichter sagen uns von einem Speer,
> der eine Wunde, die er selbst geschlagen,
> durch freundliche Berührung heilen konnte —

verschafft die Lanze Anfortas wenigstens Linderung, indem die in die Wunde gehaltene Speerspitze das Gift an sich zieht. Wie Eis setzt sich das Gift an der Spitze an und kann nur durch die von Trebuchet geschmiedeten Messer wieder abgeschabt werden. So hat Wolfram die neben dem Gral erscheinenden, von Kristian unerklärten Gegenstände auf seine Weise sich zurechtgelegt.

Endlich verkündet die Inschrift am Gral die Heilung durch die Frage. Mit dieser Beziehung zwischen der Lanze und der Wunde des Fischerkönigs steht Wolfram ganz allein. Die französischen Romane nach Robert von Boron bezogen die Lanze auf Christus und setzten so ein zweites Heiltum neben den Gral, die Abendmahl- und Blutschüssel. Ob Wolfram unbewußt Kristians Meinung traf, wissen wir nicht. Jedenfalls ist seine Darstellung nur ein Versuch, die überlieferten Tatsachen zu deuten.

Kristian war mit Eigennamen überaus sparsam. Wohl hören wir von Percevals Verwandtschaft mit dem Fischerkönig und seinem Bruder, dem Einsiedler. Aber nirgends sind für Percevals Vorfahren und die

Gralskönige Namen genannt. Wolfram dagegen hat eine wahrhaft kindische Freude an möglichst wunderlich und fremdartig klingenden Eigennamen, die er von überallher auflieſt, aus deutscher und französischer Literatur, aus den Völkerverzeichnissen des römischen Geographen Solinus, aus schriftlichen und mündlichen Quellen, aus persönlichen Beziehungen (Wildenberg = Munsalwaesche), wobei oft aus Hör-, Lese- oder Schreibfehlern arge Entstellungen mitunterlaufen. Viele Namen hat Wolfram erfunden. Trotz seiner mangelhaften französischen Kenntnisse wagt er sogar französische Namen zu bilden, z. B. Cundwiramurs (aus conduire und amour). Mit diesen Namen stellt Wolfram in seiner Freude am Rittertum Stammbäume zusammen. Es scheint mir höchst überflüssig, diese harmlose Tätigkeit Wolfram abzusprechen und dafür Guiot verantwortlich zu machen. Wolframs Stammbäume tragen in ihrer gesuchten Seltsamkeit ihre eigene Marke und unterscheiden sich ganz und gar von denen, die in den späteren französischen Romanen auftauchen.

Parzivals Großvater heißt Gandin, er ist König von Anschouwe. Gahmuret, Parzivals Vater, führt den Panther im Wappen. In der lateinischen Chronik von Anschouwe habe Kyot gefunden, daß Parzival, Gahmurets Sohn, zur Nachfolge im Gralskönigtum erkoren war. Beim ersten Blick denkt man an die Huldigung eines französischen Dichters, also Guiots, für die mächtigen Grafen von Anjou, wozu Wolfram keinen Anlaß gehabt hätte. Bei näherem Zusehen aber erheben sich allerlei Zweifel. Ein Franzose hätte doch schwerlich von Königen von Anjou gesprochen und mußte das Grafenwappen, goldene Lilien im blauen Felde, kennen. Wolfram 498, 25 leitet den Namen Gandin von der Stadt Gandine in Steiermark; der Panther ist das Landeswappen der Steiermark, und in Niederösterreich begegnet ein Geschlecht de Anschowe (Anschau in der Pfarre Traunstein), das seit Anfang des 13. Jahrhunderts mit den Burggrafen von Steier verschwägert war. Wolfram ist in Steiermark gut bekannt[1]). Somit ist der Schluß durchaus berechtigt, daß Wolfram die österreichischen Anschower meinte und auszeichnete, indem er sie zu Königen von Anjou und Parzival zu ihrem Vetter machte.

Die beiden ersten Bücher sind von Wolfram der Erzählung Kristians vorangestellt. Im Mohrenlande erzeugt Gahmuret mit der Königin Belacâne den Feirefiz, in Spanien mit Herzeloyde Parzival. Den Namen Feirefiz hat sich Wolfram selbst zurechtgemacht = vairs fiz, bunter Sohn, weil Feirefiz elsternfarbig, schwarz und weiß ist. Ver-

---

[1]) Über die Beziehungen Wolframs zu den Anschowern vgl. Schönbach, Anzeiger für deutsches Altertum 27, 154.

anlaßt wurde Wolfram dadurch, daß Perceval bei Kristian öfters beals filz, schöner Sohn, genannt wird (vgl. Parzival 140, 6 und Martins Anmerkung zur Stelle). In den beiden letzten Büchern, für die Kristians Gedicht nimmer vorlag, treffen die Brüder zusammen. Parzival darf einen einzigen Gesellen nach Munsalvaesche mitbringen. Er wählt dazu seinen noch heidnischen Bruder. Die zwei Königssöhne von Anschouwe werden damit der höchsten Ehre teilhaftig. Denn alle, die bisher nach dem Gral gestrebt, standen jetzt davon ab, weshalb er noch verborgen ist (786, 10/12). Parzival wird König am Gral an Stelle des Anfortas, Feirefiz empfängt die Taufe, vermählt sich mit Repanse de Schoye, der Gralträgerin, und kehrt mit ihr in seine Heimat zurück. Er verbreitet das Christentum in Indien, sein Sohn ist der Priesterkönig Johannes. Mit Anknüpfung dieser Sage erhöht Wolfram den Gral im Sinne des Templerordens, das Gralsgebiet erweitert sich zum christlichen Weltreich. Und gerade darin bewährt Wolfram feines künstlerisches Gefühl, daß er den Gedanken des Grales als Sinnbild des Christentums nur andeutet, gleichsam um uns am Schlusse des Gedichtes ahnen zu lassen, welch unvergleichlich hohes Ziel sein Held gewann.

Wie den Ritterorden als vornehmste Pflicht Bekämpfung und Bekehrung der Heiden gesetzt ist, so auch die Hilfsbereitschaft für die bedrängte Unschuld. Auch dafür findet Wolfram ein hehres Sinnbild in Loherangrin, Parzivals Sohn. In den französischen Quellen steht der Schwanritter in keiner Verbindung mit dem Gral, er ist der Ahnherr Gottfrieds von Bouillon. Wie Wolfram dazu kam, die Schwanrittersage anzuknüpfen, deutet er selber an, weil in beiden Sagen die Frage eine Hauptrolle spielte (vgl. Blöte, Zeitschrift für deutsches Altertum 42, 27 und 47 ff.). Aber auch der Name des Ritters, Loherangrin = li Loheren Gerin = Garin der Lothringer, und der Schauplatz der Handlung in Brabant sind von Wolfram, entgegen den französischen Gedichten, erfunden. Nirgends so wie hier läßt sich Wolframs Gedankenfolge erkennen, wie er weit auseinanderliegende Gegenstände mit dichterischer Freiheit unter einem neuen Gedanken zusammenfaßt. Templeisen, Priesterkönig Johannes, Loherangrin, als ergreifend schöne Nebenhandlung die Geschichte von Sigune und Schionatulander, von der Läuterung der irdischen zur himmlischen Liebe, das sind Wolframs neue Ideen, die von seinen deutschen Nachfolgern in ihrer Eigenart vollkommen erkannt und fortgebildet wurden. Dagegen ist der Gralstein, im Grunde nur Wolframs Ratlosigkeit gegenüber dem unverständlichen Worte Gral, von untergeordneter Bedeutung. Die französischen Gralromane verloren sich ins Uferlose, in eine Unmenge plan- und zielloser Abenteuer, unter denen die hervorragende Bedeutung

des Grales fast verschwand. Einzig Wolfram war dazu befähigt, das Gedicht Kristians in seinen vergänglichen Schönheiten zu wahren, zu umrahmen, zu beschließen, zu vollenden und im Gedanken vom Gral und von seiner Ritterschaft zu vertiefen. Durch die Steigerung des Gralbegriffes wurde auch die seelische Entwicklung des deutschen Parzival im Vergleich zum französischen Perceval auf eine höhere Stufe gehoben. Das neunte Buch des Parzival, die Einsiedlerszene, ist der Ausgangspunkt für alle Erweiterungen und Zusätze Wolframs, von hier aus entwarf er seinen Plan, hier laufen alle Fäden nach vorwärts und rückwärts zusammen.

---

[1]) Auf Wolframs höchst persönlichen und reizvollen Stil und seine oft eingemischte krause, dilettantische Gelehrsamkeit einzugehen, ist hier nicht möglich, da es nur festzustellen galt, was Wolfram-Kyot zur Gral- und Percevalsage Neues hinzufügte. Wolfram erkannte die Idee der Percevaldichtung vollkommen klar und vertiefte sie. Nach dem Grale steht Parzivals Sehnen, er will in ihm

„des lîbes prîs
und ouch der sêle pardîs
bejagen mit schilde und ouch mit sper".

Eine Verschmelzung ritterlicher und christlicher Ideale ist Wolframs höchstes Lebensziel. Das religiös verklärte Rittertum kann nur durch schwere innere und äußere Kämpfe errungen werden.

Die weitere Sagenbildung auf deutschem Boden hat Wolfram in folgenden vier Hauptpunkten bestimmt: im Graltempel, während die französische Dichtung nur von einem Schlosse weiß, im Priester Johannes, der die Phantasie ins ferne Indien lockte, im Loherangrin, dem Sohne Parzivals, während in Frankreich die Sage vom Schwanritter niemals so eng mit der Gralsdichtung verknüpft wurde, in der Geschichte von der Liebe Schionatulanders und Sigunens, die Wolfram in einem strophischen lyrischen Epos behandelte.

In Kristians Gedicht trifft Perceval, nachdem er die Gralsburg verlassen hatte, im Walde ein Mädchen, das über einem erschlagenen Ritter klagt. Dieses rührende Bild machte auf Wolfram solchen Eindruck, daß er es in viermaliger Steigerung vorführte. Die Dame heißt bei ihm Sigune, der Ritter Schionatulander. Schon bei der ersten Ausfahrt, ehe er zu Artus kommt, findet der junge Held Sigune im Wald und erfährt von ihr seinen Namen Parzival. Dann folgt die mit Kristian übereinstimmende Zusammenkunft nach dem Besuch der Grals-

[1]) Von hier ab aus Walhalla, hrsg. von Ulrich Schmid IV, 1908.

burg. Sigune sitzt auf einer Linde, in ihren Armen hält sie den balsamierten Toten. Am Karfreitag, kurz vor seiner Einkehr beim ritterlichen Einsiedler kommt Parzival zu einer Klause, durch die ein Bächlein fließt. Dort liegt Sigune über dem Sarg des Geliebten. Endlich besucht Parzival als Gralskönig noch einmal die Klause und läßt die inzwischen gestorbene jungfräuliche Witwe zu ihrem Freunde in den Sarg legen. Dazu fügt Albrecht im Titurel noch die Reben aus Tristan und Isolde: aus dem Munde der Toten sprießen zwei Reben, die sich ineinander verflechten und trotz Reif und Kälte nie verbleichen.

In zwei wundersamen lyrisch-epischen Bruchstücken, gleichsam als Ergänzung zum Parzival, schildert Wolfram, wie die Liebe zwischen der kindlichen Sigune und dem jungen Schionatulander aufkeimt, und wie der Held in einem Abenteuer, in das ihn der launische Wunsch seiner Freundin verwickelt, den Tod findet. Wolfram bewährt in der Geschichte von Schionatulander seine meisterhafte Erfindungskraft, indem er aus einer nur halb verständlichen Andeutung Kristians einen ganzen Liebesroman aufbaut.

Diese Bruchstücke Wolframs bilden wiederum die Grundlage der vor 1272 verfaßten umfangreichen Titureldichtung eines bayerisch-österreichischen Dichters namens Albrecht. Aber nicht nur die Liebe Schionatulanders und Sigunens wurde ausführlich erzählt, sondern der Parzival nach vorwärts und rückwärts ergänzt. Unter Berufung auf Kyot, ja sogar auf Wolfram selbst trägt Albrecht seine Erfindungen vor. Er schreibt völlig in Wolframs Manier und besitzt ausgedehnte Literatur- und Sagenkenntnis, die er in seinen Zusätzen und Erweiterungen ausgiebig verwertet. Er gibt eine Geschichte des Gralkönigtums von Titurel bis auf Parzival und berichtet von der Wanderung des Grals nach Indien ins Reich des Priesterkönigs Johannes. Für die Sage von Parzival und dem Gral stützt sich Albrecht ausschließlich auf Wolframs Werke. Nur in den Strophen 6172—76 findet sich ein kurzer Hinweis auf die Abendmahlschüssel und Josef von Arimathia, also eine flüchtige Erwähnung des späteren französischen Gralromanes neben Wolfram. Im übrigen aber ist Albrechts Titurel eine durchaus selbständige, dem Verfasser eigentümliche Fortbildung der Gralsage. Die beiden folgenden Stellen zeigen Albrechts Erfindungsgabe im besten Licht.

Titurel

(nach Uhland)

Wie dem Wächter nach langer, kalter Nacht der aufglänzende Morgenstern, wie allem Lebenden der wonnereiche Mai, wie nach kaltem Reif die Sonne, wie in Mittagsglut ein Brunnen und einer duftigen

Linde breiter Schatten, wie dem Bedrängten der milde Freund, wie dem Beraubten, der Gericht begehrt, des Königs Gruß, wie dem Blinden, wenn er es wiederfände, das Augenlicht, wie dem Durstigen der süße, klare Wein, dem müden Gast die Herberge, wie dem Liebenden das Geliebte, über all dieses herzerfreuend ist der Anblick des schönen Jünglings Titurel. Vielfach wird ihm der Frauen holder Gruß geboten, ein Klausner hätte sich daran entzündet. Doch Titurel ist eingedenk der Verkündigung des Engels bei seiner Geburt. Im Kampfe für das Christentum will er von Gott verdienen, daß ihm einst ein Kuß von rotem Munde werde. Mit dem Vater zieht er auf Heerfahrt gegen die Sarazenen von Auvergne und Navarra. Zween Falken gleich, schweifen die beiden in rauschendem Flug umher, bis in allen Abendlanden der Heiden wenig sind.

So wirbt er, in unverblühter Jugend, bis zum fünfzigsten Jahre; da bringt der Engel die Botschaft, daß Titurel um seiner Tugend willen zum Gral erwählt sei. Er scheidet von den Eltern, die in Tränen Gott loben. Vom Gesang der Engel geleitet, kommt er zu einem pfadlosen Walde, der nach allen Seiten sechzig Meilen sich erstreckt. Zypresse, Zeder, Ebenbaum, Gehölz aller Art ist hier wild verwachsen, fremde Vögel singen in den Zweigen. Mitten im Walde ragt ein Berg, den niemand finden kann, als wen die Engel führen, der bewahrte, behaltene Berg, Montsalvatsch. Mit vielen Gezelten liegt auf diesem Berge Titurels künftige Schar. Über ihr schwebt, in reichem Gehäuse, der Gral, von unsichtbaren Engeln gehalten; denn noch lange soll nicht geboren sein, wer ihn berühren darf. Was sie bedürfen, gibt der Gral, welch Gefäß man darunterhält, es ist der besten Labung voll. Reich an Gold und edlen Steinen ist das Land, Salvaterre, denen bekannt, die in Galizien fahren. Hier waltet Titurel, herrlich vor allen Königen. Er baut auf Montsalvatsch eine weite Burg, von ihr aus dient er Gott mit Speer und Schwert gegen die Heiden, die sich in der Wildnis ansiedeln wollen. Noch immer bleibt der Gral schwebend, da beschließt Titurel, ihm einen Tempel zu stiften, dessen Pracht niemand überbieten könne, ganz aus edlem Gestein, aus lautrem Gold und, wo man Holz zu dem Gestühle braucht, aus Aloe. Was man zum Werke bedarf, findet man vom Grale bereit.

Der Fels des Berges ist ein Onyx; eine Schichte desselben, mehr denn hundert Klafter im Umfang, säubert Titurel von Gras und Kräutern; er läßt sie schleifen, daß sie wie der Mond erglänzt. Auf ihr findet er eines Morgens den Grundriß des Werkes eingezeichnet. Rund, mit zweiundsiebzig Chören, jeder von acht Ecken, erhebt sich der Bau. Innerhalb und außen glänzt aus rotem Golde jeder Edelstein nach seiner Farbe. Je auf zwei Chören ruht ein hohes Glockenhaus,

allum zu einem Kranze stehen die Türme, achteckig, mit vielen Fenstern; inmitten hebt sich einer, zweimal so groß als die anderen. Die Turmknöpfe brennende Rubine, darauf kristallene Kreuze, auf jedem Kreuz ein Aar, von Golde funkelnd; von fern scheint er im Fluge zu schweben; das Kreuz, darauf er ruht, verschwindet dem Auge. Des mitteln Turmes Knopf ein Karfunkel, der den Rittern des Grals, wenn sie im Walde sich verspätet, durch die Nacht zur Heimat leuchtet. Zwo Glocken mit goldenen Klöpfeln rufen zum Tempel und zum Konvent, zum Tisch und zum Streite. An den Außenwänden des Tempels ist ergraben und ergossen, wie seine Diener täglich gewappnet zum Schutze des Grales kämpfen. Drei sind der Pforten, von Mittag, Abend und Mitternacht, jede mit reichen Vorlauben geziert. Nach Morgen sind die meisten Chöre gerichtet; gen Mittag führt ein Kreuzgang zu der Wohnung der Brüderschaft. Im Innern des Tempels ist das Gewölb ein blauer Himmel von Saphiren, mit Karfunkeln gestirnt, die selbst in dunkler Nacht erglänzen. Dazwischen ziehen, durch verborgene Kunst, die goldene Sonne und der silberne Mond, die sieben Tageszeiten zum Gesang anzeigend. Der Estrich ein kristallenes Meer; wie unter dünnem Eise, sieht man Fische und Meerwunder sich bekämpfen. Die Mauern von Smaragd, darauf goldne Bäume, mit Vögeln besetzt. Die Bogen mit Reben durchflochten, die über das Gestühl herabhängen. Dichtbelaubt, aus Gold, sind diese Reben, Rosen und Lilien dazwischen. Erhebt sich ein Wind, so erklingen die Blätter, als ob tausend Falken mit goldnen Glöcklein sich aufschwängen. Engelgestalten wiegen sich auf den Reben. An Wänden und Pfeilern Bilder der Evangelisten und Zwölfboten, der Propheten und der Heiligen. Nirgends spannenbreit im Tempel ungeschmückt. Die Fenster, statt Glases, Berylle; auf ihnen, daß nicht der Glanz das Auge verletze, Bilder aus farbigem Gestein, nach welchem die Sonnenstrahlen sich färben. Entbehrlich ist zwar der Fenster Helle, Überfluß an Licht geben die edeln Steine, deren Glanz das lichte Gold entzündet. Goldene Kronen mit leuchtenden Kerzen hängen herab, darob je speershoch ein Engel, als wollt' er die Krone in die Lüfte führen. Auch auf Kanzeln und Mauern tragen viel Engel Kerzen. Engel, mittels verhohlener Bälge, geben zum Gesang der Priester süß Getöne. Welche Stimme im Tempel ertönt, durch die edle Art der Steine, die Weite und Höhe des Raums, wird der Widerhall in hellem Tone verlängert, wie wenn im Walde Orgelklang ertönte. Der größeren Chöre einer ist dem heiligen Geiste geweiht, der Patron über all den Tempel ist; der nächste dabei der reinen Mutter Gottes, der dritte dem Johannes, die folgenden den übrigen Zwölfboten. Vor jedem Chor zwo goldne Gittertüren, innen herrlich gezierte Altäre, darauf Balsamfeuer brennt. In der Mitte des Tempels aber steht ein

überreiches Werk, diesen im kleinen darstellend, jedoch nur mit einem Altar; hier soll der Gral bewahrt werden, wenn er sich niederlassen wird. In dreißig Jahren ist der Bau vollbracht. Ein Bischof weiht Tempel und Altäre; da führt der Engel den Gral in die köstliche Zelle, die ihm bereitet ist.

Des Grals Zug nach Indien

(nach Uhland)

In Salvaterre, weit um den Gral, mehren sich ruchlose Nachbarn, die seinem Volk ein Greuel sind. Sünden, die wir jetzt gering wägen, deuchten damals ungeheuer. Vergeblich sucht man auf Montsalvatsch mit Gebet, Fasten und Kreuzgang den Fall der sündigen Seelen abzuwenden. Der Gral will nicht länger bleiben, er begehrt dahin, von wo das Licht der wonnebringenden Sonne kommt. Sie ziehen aus Salvaterre, auf zwo Rasten darf ihrer Fahrt niemand nahen, der ihnen schaden wollte. Die Christen, die mit Ehrfurcht entgegenkommen, werden vom Grale gespeiset. Klöster, Krankenhäuser, arme Leute werden beschenkt. In der Habe von Marsilie schiffen sie sich ein. Stets segeln sie mit günstigem Winde. An dem Schiffe des Grals verliert der Magnetberg seine Kraft. Heiden, die dort festsitzen, werden gerettet und lassen sich taufen. Das Lebermeer, darin sonst die Kiele stehn und starren, zerfließt wie Eis am Feuer. An brennenden Bergen vorbei, oft unterirdisch durch Gebirge, fahren sie dahin. Sie sehen den Kampf der Ungeheuer zu Land und Meer. Dem Gral weit entgegen reitet Ferafis, der seine Lande zum Christentum bekehrt. Mit feierlichen Umgängen wird das Heiligtum empfangen. Ferafis selbst hat seine Reiche dem heiligen Priester Johann zu Dienste gegeben, dem die drei Indien dienen. Drei Vierteile der Welt gehorchen seinem Winke. Nahe dem Paradiese wohnt er, von dem heilkräftige Wasser niederströmen, Edelsteine mit sich führend. Alles ist Wunder in jenen Gegenden. Reich an Schätzen sind die Bewohner, reicher noch an Tugenden. Wer ihnen von Meineid, Diebstahl, Raub, Geiz, Unglauben, Verrat spräche, sie wüßten nicht, was er meinte. Glänzend sind des priesterlichen Herrschers Paläste, wo Bischöfe und Patriarchen, die zugleich Könige sind, der Hofämter walten; gewaltig sein Aufzug, wenn er gegen Feinde fährt; viel kostbare Kreuze werden dann vorangetragen. Wer den Sonnenstaub zählt, der überzählt dieses Königs Herrschaft. Dorthin erheben sich die Templer und Priester, Johann zieht ihnen festlich entgegen. Sie sehen all die Herrlichkeit und wünschen, daß hier der Tempel des Grals wäre. Manch Gebet wird darum vor dem Gral verrichtet. Und sieh! als die Sonne den Tag bringt, erhebt sich in ihrem

Strahle der Tempel mit der Burg Montsalvatsch. Nicht sollt' er dem argen Volk in Salvaterre gelassen werden.

Nie ward so viel nach Rom gewallt, als nun die Straße gen Indien zum Tempel des Grals betreten wird. Fürder wird niemand mehr vom Grale gespeist, seit dieser in ein Land gekommen, wo nirgends Mangel ist. „Nun erst ist er behalten vor aller Wandelung," spricht Titurel, „ein halb Jahrtausend hab' ich sein Kunde, er ist nun heim gekommen, auch meine Seele will jetzt heim zum Paradiese fahren." Der Greis begehrt, daß man ihm den Gral nicht mehr vor Augen bringe; so geht er am neunten Tage zur Ruhe. Priester Johann überträgt seine Herrschaft auf Parzivaln, wegen Heiligkeit des Grals und weil die Lande eines tapfern Schwertes gegen die Heidenschaft bedürfen. Parzival weigert sich aus Demut, aber am Gral steht geschrieben, zehn Jahre soll er König sein und Priester Johann heißen; länger nicht, weil seine Mutter vor Kummer um ihn gestorben. Ihm folgt ein Sohn von Ferafis. Die sonnengleichen Kinder der beiden Brüder wachsen an Ehren vor anderm Geschlecht, wie Lilien über Ostergloien (Sternblumen). Wer Priester Johann werden soll, stehe heute noch jedesmal am Grale mit Gold geschrieben.

Der Loherangrin[1]) aber erscheint zuerst in einem Streitgedicht, das ein thüringischer Dichter in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfaßte und das in der Überlieferung mit dem Sängerkrieg auf Wartburg verschmolz. Wolfram von Eschenbach wird einem Geschöpfe seiner eignen Phantasie, dem Zauberer Klingsor, im Wettsingen gegenübergestellt. In allerlei mystischen und gelehrten Rätseln ringen die beiden um den Preis des Wissens. Dabei wird Wolfram veranlaßt, die Geschichte von Lohengrin zu erzählen. Ganz phantastisch ist die Vorstellung vom Gralsreich. Artus ist der Fischerkönig, er weilt aber mit Felicia und Juno im Sibyllenberg. Parzival und Lohengrin erscheinen neben Gawein und Walwan als Artus- und Gralsritter. Als Elsams Klageruf zum Gral dringt, sind alle Helden zur Ausfahrt bereit. Eine Inschrift am Gral nennt Lohengrin, den der Schwan im Nachen nach Antwerpen zieht. Daß hier der bergentrückte Artus, der Artushof und Gralstempel zusammengeworfen sind, ist leicht ersichtlich. Parzivals Stellung ist neben Artus unklar geworden, er ist in den Hintergrund gedrängt. Das kurze thüringische Gedicht ward zwischen 1283 und 1290 von einem bayerischen Dichter bearbeitet und fortgesetzt. Mit breiter Weitschweifigkeit schildert er die Einzelheiten des höfischen Lebens in friedlichen und kriegerischen Ereignissen. Zugleich stellt er alles auf

[1]) Vgl. oben S. 104 f.

geschichtlichen Grund, indem er die Handlung in die Zeit Heinrichs I. verlegt. Dabei wird Lohengrin in die Kriege gegen Ungarn und Sarazenen verflochten. Die Quellen des bayerischen Lohengrindichters sind Wolframs Werke, das thüringische Streitgedicht und Albrechts Titurel, für die geschichtliche Einkleidung deutsche Chroniken. So wenig Gutes im allgemeinen von der bayerischen Lohengrindichtung zu sagen ist, eine schöne Szene hat sie doch geschaffen: Lohengrins Abschied. Der durch Wolframs Anknüpfung der Schwanrittersage an die Gralsage gewonnene schöne Gedanke, daß die Herkunft des Ritters enthüllt wird, um dadurch seine hehre Art nur zu steigern, ist erst jetzt zu gehöriger Geltung gebracht. Vor allem Volk enthüllt Lohengrin feierlich den Adel seiner Art, hehr und glänzend steht er vor der Gattin und den Mannen in dem Augenblick, als auf immer ihre Gemeinschaft sich löst. In diese hoheitvolle Stimmung fällt herb und wehvoll der Trennungsschmerz. Das göttliche und menschliche Wesen des Schwanritters offenbart sich im Zwiespalt überirdischer Hoheit und menschlichen Leidens.

Zwischen 1215 und 1220 schrieb Heinrich von Türlin in Kärnten die „Krone der Abenteuer“, einen Gaweinroman. Er kannte Wolframs Parzival und Kristians Perceval, samt dessen ungenanntem Fortsetzer, der Gauvains Abenteuer behandelte. Er benützte aber diese und andere Vorlagen sehr frei und stattete die Erzählung mit vielen eignen Erfindungen aus. Gauvains Fahrten sind wie in den übrigen französischen Romanen planlos, aber er gelangt bei Heinrich zweimal (14575—904; 29153—631) auf die Gralsburg, die beidemal als Zauberspuk erscheint, also ganz unverstanden bleibt. Beim ersten Besuch erwähnt Heinrich den Gral nicht ausdrücklich. Beidemal liegt aber Gauvains Gralsuche nach Kristians Fortsetzer zugrunde. Auf einer Burg trifft Gawein einen fast hundertjährigen Greis, dem in feierlicher Prozession eine Kristallschale voll Blut gebracht wird. Aus einer goldenen Röhre trinkt der Greis vom Blut, ohne daß es weniger wird. Die blutende Lanze sieht Gawein in einer Kapelle zusammen mit einem Sarg. Er möchte gerne nach den Wundern fragen, versäumt aber die rechte Gelegenheit. Am andren Morgen ist alles verschwunden, Gawein findet sich allein auf freiem Feld. Zum andren Male kommt Gawein in Begleitung des Lanzelet und Calocreant zur Gralsburg. In einem prächtigen Saal sitzt ein Greis mit zwei Jünglingen beim Schachspiel. Gawein erhält beim Mahl den Ehrenplatz zur Seite seines Wirtes. Kämmerer bringen Lichter, Spielleute und Sänger erscheinen in großer Zahl. Als Gastgeschenk erhält Gawein ein Schwert. Gawein weist den ihm angebotenen Wein zurück, seine Gefährten trinken und verfallen alsbald in tiefen Schlaf. Vor dem letzten Gericht treten zwei Jungfrauen

mit Kerzen in den Saal, dann zwei Ritter mit einem Speer, zwei Jungfrauen mit einem Teller und endlich eine wunderschöne gekrönte Jungfrau mit einem Schrein. Der Speer wird auf den Tisch gestellt, der Teller daneben; im Teller sieht man drei Blutstropfen. Im Schrein liegt ein Brot, wovon der Alte ein Drittel abbricht und ißt. Da tut Gawein die Frage, worauf alles aufjubelt. Der Alte sagt, was Gawein sehe, sei der Gral. Durch seine Frage habe er eine große Schar Lebender und Toter erlöst. Aber das Geheimnis des Grales dürfe keinem Sterblichen offenbart werden. Mit Tagesgrauen verschwindet der Alte und sein Gesinde samt dem Gral, dagegen bleiben die Frauen zurück. Das Tageslicht scheucht die Gespenster und läßt nur die Lebendigen übrig. Man erkennt deutlich Heinrichs Absicht, Gawein statt Parzival zum Gralshelden zu erheben. Das Wesen des Grals ist ihm aber durchaus unklar, da seine Vorlagen darüber keine Auskunft gaben. Angeregt durch Kristians Fortsetzer, wo Gauvain nach dem Gralbesuch am öden Meeresstrande erwacht, während die ganze Herrlichkeit der Burg verschwunden ist, breitet Heinrich den Nebel des Gespenstermärchens vom verwunschenen Schloß über die Geheimnisse des Grales. Es ist ein Deutungsversuch, keine richtige und sachgemäße Aufklärung.

Kristians Fortsetzer, der Ungenannte, Wauchier und Manessier wurden 1331—36 durch Claus Wisse und Philipp Colin ziemlich genau in mehr als 36000 Versen verdeutscht und zwischen das 14. und 15. Buch von Wolframs Parzival eingeschoben. Aber daraus ergab sich keine eigenartige Weiterbildung der Sage.

Wolframs Parzival und Albrechts Titurel wurden 1477 unter den ersten Werken deutscher Dichtung gedruckt. Der bayerische Wappenmaler Ulrich Fuetrer verfaßte 1490 in der Titurelstrophe ein Buch von den Abenteuern der Artusritter. Darin waren auch Parzival, Titurel, Lohengrin in verkürzter Fassung aufgenommen. Aber von diesen Drucken und Bearbeitungen ging keinerlei Wirkung aus. Erst Bodmer versuchte eine Neubelebung des Parzival, aus dem er 1753 und 1767 Bruchstücke in Hexametern, 1781 in vierzeiliger Balladenform veröffentlichte. Diese Verse Bodmers waren zu hölzern und holprig, um den Zeitgenossen Teilnahme abzugewinnen. Auch der Druck des Parzivaltextes durch Ch. H. Müller 1784 blieb unbeachtet. Goethes Geheimnisse, im Sommer 1784 entstanden, 1816 erläutert, worin unter Humanus zwölf Rittermönche auf Montserrat eines neuen jungen Königs harren, erinnern wohl an die Gralsgemeinde, aber sind doch schwerlich durch Parzival veranlaßt worden. A. W. Schlegels Berliner Vorlesungen vom Winter 1803/04 über die romantische Poesie des Mittelalters, Büschings Abhandlung über den heiligen Gral und seine Hüter im Museum für altdeutsche Literatur und Kunst I 1809, im wesent-

lichen eine ausführliche Inhaltsangabe des Parzival und Titurel nebst Einzelheiten der französischen Gralromane, F. F. Hofstäters altdeutsche Gedichte aus den Zeiten der Tafelrunde 1811, eine unschöne Reimerei aus Ulrich Fuetrers Abenteuerbuch, J. Görres' Ausgabe des Lohengrin 1813 mit einer durch vielseitige, krause Gelehrsamkeit überladenen Einleitung, die Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter von Karl Rosenkranz 1830 gaben die Grundlage für die poetische Erneuerung der Sage in Immermanns Merlin. 1833 erschien Lachmanns Ausgabe der Werke Wolframs, 1836 San Martes, 1842 Simrocks Übersetzung und Erläuterung. 1898 erneute Wilhelm Hertz mit seiner ausgezeichneten Parzivalbearbeitung, die von gründlichen wissenschaftlichen und doch gemeinverständlichen Abhandlungen begleitet wurde, das mittelalterliche Gedicht der Gegenwart zu unmittelbarem künstlerischen Genuß.

Die beiden großen aus der Gralsage hervorgegangenen Neudichtungen, Immermanns Merlin und Wagners Parsifal sind keine Dramatisierungen der epischen Fabel des Mittelalters, vielmehr völlige Neuschöpfungen, die den alten Quellen nur vereinzelte Sagenmotive verdanken, die unter eigenen neuen Ideen eine zum Teil durchaus veränderte Bedeutung erfuhren.

Immermann schuf sein tiefsinniges Drama Merlin 1830—32. Hier ist das ideenreiche Werk nur heranzuziehen, soweit es die eigentliche Gralsage betrifft. Immermanns Gedicht beruht vornehmlich auf dem Gegensatz der geistlichen Gralsritterschaft und der weltlichen Artusritterschaft. Merlin will Weltentsagung und Weltlust, geistiges und sinnliches Leben dadurch verschmelzen, daß er die Blüte des weltfrohen Rittertums, Artus und die Tafelrunde zur Gralsuche verführt. Aber das Gralsreich entweicht vor dem Unberufenen in unnahbare Fernen und Artus verschmachtet auf der Irrfahrt, nachdem Merlin der Führer dem Zauber der Niniane verfiel. Das Mysterium des Grales enthüllt sich nicht aller Welt, sondern nur wenigen Erwählten, zuerst Joseph von Arimathia, sodann Titurel. Merlin vermißt sich, dem Gral andere, bessere Hüter zu schaffen:

> Geendet ist das Niedersteigen itzt!
> Dich heimzuführen auf der Bahn des Geistes,
> wählst du Merlin. Er leitet dich, du weißt es,
> den Rückweg, der von deinem Feuer blitzt.
>
> Ich bin, der wirbt die fürstlichen Gemüter,
> die Stirn, vom Ruhm- und Minneglanz umlaubt,
> die Ritter, Damen, König Artus' Haupt;
> dem hehren Gral schaff' ich die echten Hüter!

Der Gral selber erscheint in einem schönen Bild, das auf den Treppenstufen unter den Vorhallen von Montsalvatsch Titurel, Parzival, Lohengrin, eine irdische Dreiheit des Gralpflegers, -königs und -boten vor Augen führt. Das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Parzival und Lohengrin ist absichtlich beiseite gelassen. Durch die Wüste, die Unberufenen den Zutritt wehrt, ist Lohengrin zur Tempelpforte gelangt, woran geschrieben steht:

„ich habe mich nach eignem Recht gegründet,
vergebens sucht ihr mich.
Den Wandrer, welcher meinen Tempel findet,
den suchte Ich."

Aber zum Innern zu dringen, ist ihm nicht mehr vergönnt. Titurel verkündet den Willen des Grales, vor Merlin, dem Sohn des Satan, dem Antichrist, nach Indien zurückzuweichen:

des letzten Ankömmlinges Dienst und Recht
sei dies: zu bleiben in dem Abendrote
dem Leid zum Trost, dem Bösen zum Gefecht.
Titurel bleibt Pfleger bei des Lebens Brote,
König ist Parzival, der große, freie,
und in die Welt geht Lohengrin, der Bote.
Die irdsche Trias aber sind die dreie.

„Titurel beugt sich anbetend gegen das Innere des Tempels. Parzival steht auf den Stufen, in sich gekehrt, die Hand am Schwert. Lohengrin schreitet mit wehenden Locken die Stufen hinunter."

Nach einem älteren Plan sollte der Gralstempel verschwinden und der Platz zur grauenvollen Einöde werden.

Im Nachspiel zum Gral, das Merlin den Dulder und die Vernichtung aller Hoffnung vorführt, sitzt Lohengrin auf einem Grabe im Domkirchhof und fragt, an wen der Gral ihn gesandt, da alle Blüte der Ritterschaft mit Artus umkam.

Mich dünkt, die Erd' ist nur ein leerer, trüber
baumloser Anger, mit Gebein besät,
kahl, unabsehlich, unfruchtbar; worüber
die schwarze Fahne der Vernichtung weht!

So erstirbt alles in trostloser Hoffnungslosigkeit. Heiltum und Heiligtum sind unnahbar fern. Und die unberufen danach suchten, sind tot.

Weit zurück reichen die Anfänge von Richard Wagners Parsifal, der ursprünglich als Episodenfigur im Tristan erschien. Im ersten

leider nicht erhaltenen Tristanentwurf von 1855 sollte der Gralsucher wie eine himmlische Trosterscheinung am Schmerzenslager des im Liebessehnen sich verzehrenden Tristan vorüberziehen. Am 10. April 1857, als er an einem herrlichen, über See und Gebirge des Züricher Landes aufleuchtenden Morgen in den sonnigen Zauber der lenzfrischen Natur hineinschaute, erlebte Wagner den Karfreitagszauber, der ihn an die bedeutungsvolle Stelle in Wolframs Parzival gemahnte, wo der Held nach langer Irrfahrt am Karfreitag in Trevrizents stiller Waldklause einkehrt und vom ritterlichen Einsiedler Belehrung und Ablaß empfängt. Da löste sich Parzival endgültig und selbständig vom Tristan los, und das Drama in drei Aufzügen wurde schon damals skizziert. In den Briefen an Frau Wesendonck hören wir vom Werden und Wachsen dieses Planes, der vom 27. bis 30. August 1865 auf Wunsch König Ludwigs in größerem Umfang ausgeführt und neu aufgezeichnet wurde. Im Februar 1877 ward aus dem Münchener Entwurf die Parsifaldichtung. Jetzt erst entschied sich Wagner für die Schreibung „Parsifal", an eine 1813 von Görres vorgebrachte, wissenschaftlich unhaltbare, poetisch vortreffliche Erklärung des Namens aus dem Arabischen anknüpfend, wonach im Namen die Art des Helden „der reine Tor" angedeutet sein sollte. Die Vertonung geschah vom Herbst 1877 bis 13. Januar 1882.

In Wagners Parsifal ist die äußere Handlung sehr einfach, aber in jedem Zug tief bedeutsam. Gralsgebiet und Klingsors Zaubergarten, heilig reiner Glauben ans Göttliche und teuflisch sinnliche Verführung eröffnen sich dem Helden, der frei für eine dieser Welten sich zu entscheiden hat. Die Vorgänge im Zaubergarten, also der zweite Aufzug, entstammen teilweise dem Gawanteil des Wolframschen Gedichtes, sind aber bei Wagner Erfahrung und Erlebnis des Parsifal geworden. Artus ist ganz ausgeschaltet, Gawan wird nur einmal flüchtig erwähnt, Klingsor ist zu einer Hauptgestalt erwachsen.

Die Voraussetzungen zum Drama stellt der Parzivalentwurf vom August 1865 mit folgenden Worten dar:

„Anfortas, der Hüter des Grals, siecht an einer unheilbaren Speerwunde, die er in einem geheimnisvollen Liebesabenteuer empfangen. Titurel, der ursprüngliche Gewinner des Grales, sein Vater, hat in höchstem Alter dem Sohne sein Amt, somit die Herrschaft über die Gralsburg — Monsalvat — übergeben. Er muß dem Amte vorstehen, trotzdem er sich durch den begangenen Fehltritt dessen unwürdig fühlt, bis ein Würdigerer erscheint, es ihm abzunehmen. Wer wird dieser Würdigere sein? Woher wird er kommen? Woran wird man ihn erkennen?

Der Gral ist die kristallene Trinkschale, aus welcher einst der

Heiland, beim letzten Abendmahl, trank und seinen Jüngern zu trinken reichte: Joseph von Arimathia fing in ihr das Blut auf, welches aus der Speerwunde des Erlösers am Kreuze herabfloß. Sie ward als heiligstes Heiligtum lange Zeit der sündigen Welt geheimnisvoll entrückt. Als in rauhester, feindseligster Zeit endlich unter der Bedrängnis durch die Ungläubigen die heilige Not des Christentums am höchsten stieg, trieb die Sehnsucht, das wundervoll stärkende Heiligtum, von dem alte Kunde vorhanden war, wiederzugewinnen, begeisterte, von heiligem Liebesverlangen ergriffene Helden zum Aufsuchen des Gefäßes, in welchem das Blut des Heilands lebendig und göttlich belebend sich der heilsbedürftigen Menschheit erhalten hatte. Titurel und seinen Getreuen ist das Heiligtum wunderbar entdeckt und in Pflege übergeben worden. Er scharte um sich die heilige Ritterschaft zum Dienst des Grales, baute die Burg Monsalvat, in wildem, unnahbar entlegenem Gebirgswald, die niemandem aufzufinden war, als wer zur Pflege des Grales sich würdig erwies. Seine Wunderkraft bekundete das Heiligtum zunächst dadurch, daß es seine Hüter jeder irdischen Sorge überhob, indem es für Speise und Trank der Gemeinde sorgte. Durch geheimnisvolle Schriftzeichen, welche beim Erglühen des Kristalls an dessen Oberfläche sich zeigten, und nur dem würdigen Hüter der Ritterschaft verständlich waren, meldet der Gral die härtesten Bedrängnisse Unschuldiger in der Welt, und erteilt seine Weisungen an diejenigen der Ritter, welche zu ihrem Schutze entsendet werden sollen. Die Ausgesandten begabt er mit göttlicher Kraft, so daß sie überall siegen. Den Tod bannt er von seinen Geweihten: wer das göttliche Gefäß erblickt, kann nicht sterben. Nur aber, wer vor den Verlockungen der Sinnenlust sich bewahrt, erhält sich die Kraft des Segens des Grales: nur dem Keuschen offenbart sich die beseligende Macht des Heiligtumes.

Jenseits der Gebirgshöhe, in dessen heilig nächtiger Waldung Monsalvat — nur dem Geweihten zugänglich — liegt, dort, wo sich anmutige Talwindungen dem Süden und dessen lachenden Ländern zuziehen, liegt eine andere, ebenso heimliche als unheimliche Burg. Nur auf zauberhaften Wegen wird auch sie aufgefunden; der Fromme vermeidet ihr zu nahen; wer ihr aber naht, kann der bangen Sehnsucht nicht wehren, mit der es ihn nach den glänzenden Zinnen verlockt, welche aus einer nie gesehenen Pracht der wunderbarsten Blumenbaumwaldung hervorragen, und von wo zauberisch süßer Vogelsang herdringt, berauschende Wohlgerüche sich über den Umkreis ergießen. — Dies ist Klingsors Zauberschloß. Dunkle Sagen gehen über den Zauberer. Niemand sah ihn: man kennt ihn nur an seiner Macht. Diese Macht ist: Zauberei. Das Schloß ist sein Werk: durch ein Wunder ist es erstanden, mitten in einer früher öden Gegend, in welcher zuvor nur die Hütte

eines Einsiedlers gestanden. Wo jetzt alles auf das üppigste und berauschendste wie an einem ewigen Frühsommerabende blüht und webt, war einst — in nackter Wüste — nur das einsame Hüttchen zu sehen. Wer ist Klingsor? Dunkle unfaßliche Mären, sonst weiß man nichts von ihm. Vielleicht kennt ihn der alte Titurel? Doch durch ihn ist nichts zu erfahren: im höchsten Greisenalter erstumpft, ist er nur noch durch die Wundermacht des Grales unter den Lebendigen. Es gibt aber einen alten Waffenknecht Titurels, Gurnemans, der jetzt noch Anfortas treulich dient: der müßte etwas wissen: auch gibt er manchmal zu verstehen, daß er etwas von Klingsor wüßte; aber man bringt nicht viel aus ihm heraus: hat er kaum etwas Unglaublich-Seltsames berichten zu wollen den Anschein genommen, so schweigt er wieder, lächelnd, als ob man von so etwas nicht sprechen dürfe. Vielleicht hat es ihm einst Titurel verboten. Man vermutet, Klingsor sei derselbe, der einst als Einsiedler fromm jene jetzt so veränderte Gegend bewohnte: — es heißt, er habe sich selbst verstümmelt, um die sinnliche Sehnsucht in sich zu ertöten, welche zu bekämpfen durch Gebet und Buße ihm nie vollständig gelungen sei. Von der Gralsritterschaft, der er sich habe anschließen wollen, sei er durch Titurel zurückgewiesen worden, und zwar aus dem Grunde, daß die Entsagung und Keuschheit aus innerster Seele fließen, nicht aber durch Verstümmelung erzwungen sein müsse. Niemand weiß hiervon Genaues. Nur ist gewiß, daß seit Anfortas' Zeiten man plötzlich von jenem Zauberschlosse gehört hat, und daß die Gralsritter häufig gewarnt wurden, nicht in die Schlingen zu geraten, die von jener Gegend aus nach ihrer Reinheit ausgeworfen würden. Jenes Schloß birgt in Wahrheit die schönsten Frauen der Welt und aller Zeiten, die dort durch Zauber unter Klingsors Bann gehalten und zum Verderben der Männer, namentlich der Gralsritter, von ihm mit aller Macht der Verführung ausgestattet wurden. Man meint, es seien Teufelinnen. Mehrere Gralsritter sind von ihren Fahrten nicht heimgekehrt; man fürchtet, sie seien in Klingsors Macht gefallen. Gewiß ist leider, daß Anfortas selbst, als er den seiner Ritterschaft drohenden Zauber zu bekämpfen ausgezogen war, in die Schlingen der Verführung fiel, von einem seltsamen, wunderschönen Weibe abseits gelockt und dort tückisch von Bewaffneten überfallen wurde, die ihn binden und zu Klingsor führen sollten: mit Mühe habe er sich gewehrt und, zur Flucht gewendet, jenen Speerstich in die Seite erhalten, an dem er nun siecht, und von dem ihn nichts zu heilen vermag."

Durch das Bühnenbild offenbart sich die Handlung in eindrucksvoller Klarheit: der Graltempel und sein Bezirk, der heilige Hain im ersten und dritten Aufzug; Klingsors Zauberturm im üppigen, berauschenden Blumengarten im zweiten Aufzug. Der Graltempel strahlt zuletzt

im göttlich reinen Licht der Verklärung, der trügerische Blumenzauber aber verwelkt zur schauerlichen Einöde. Von den Irrfahrten, die der Held des mittelalterlichen Epos zwischen dem ersten und zweiten Besuch auf der Gralsburg zu bestehen hat, hören wir im Parsifal nur durchs Vorspiel zum dritten Aufzug. Was ist nun die eigentliche Handlung im Parsifal? „Durch Mitleid wissend der reine Tor!" In knabenhaft törichtem Übermut betritt der junge Parsifal das Gebiet des Grales und bricht den stillen Waldfrieden durch die Erlegung des wilden Schwanes. Gurnemanz bringt ihm die Schuld des sinnlos rohen Tiermordes zum Bewußtsein und ruft dadurch die erste Mitleidsregung in seiner Seele wach. Er geleitet ihn zur Gralsfeier, wo Parsifal mit dumpf unklarem Mitleid, das noch nicht zum Wissen und zur Tat sich erhebt, das Leiden des Amfortas erschaut. Im zweiten Aufzug bewährt Parsifal seine Reinheit, indem er der Verführung der Blumenmädchen und der Kundry widersteht. Und mitten in den Schauern der Liebesqual taucht die Erinnerung an die Gralsvorgänge in Parsifals Seele auf: Amfortas! Der reine Tor ist auf einmal hellsichtig geworden für den Urquell aller Sünde und alles Leidens. Das Mitleid mit dem sündigen Gralskönig steigert sich bis zum Mitleid mit dem Erlöser, dessen reiner Dienst von schuldbefleckten Händen entweiht ist. Aus dem Wissen aber entspringt die Kraft zur erlösenden Tat. Der böse Zauber ist machtlos gegen Wissen und Reinheit, Parsifal entführt Klingsor den heiligen Speer. Jetzt hebt die Heldenfahrt nach dem Grale an, die das Vorspiel zum dritten Aufzug schildert, deren Ende wir im dritten Aufzug erblicken. Durch Gurnemanz, der in einer Einsiedlerhütte auf einer Blumenau am Saum des Waldes haust, wird Parsifal, der am Karfreitag einkehrt, entsühnt und zum König geweiht. Nun tritt er sein königliches Amt an, tauft Kundry, heilt des Amfortas Wunde durch Berührung mit dem Speer und enthüllt den Gral.

Höchsten Heiles Wunder: „Erlösung dem Erlöser!" Die Reinheit des Gralsdienstes ist wieder hergestellt, der Erlöser selbst aus unheiliger Hut erlöst. Mit diesem viel mißverstandenen Wort will der Dichter andeuten, daß der ursprüngliche, reine Heilandsglaube aus aller kirchlichen Trübung und Wirrnis wiedergewonnen ward durch die Religion des Mitleids, durch ein tief inneres, seelisches Erlebnis. Wenn sich der Vorhang über dem wundervollen Bilde schließt, steigt im Orchester ein siegreich mächtiges Motiv auf: die Ritterschaft ist unter ihrem neuen König zu tatenfrohem Heldentum erstarkt, die Gralsgemeinde wird wieder weithin Segen und Hilfe spenden.

Wagners Drama gründet sich auf Wolframs Epos, das seit 1836 in San Martes, seit 1842 in Simrocks Übersetzung vorlag. Dort war in den beigefügten Abhandlungen und Anmerkungen auch Aufschluß

über die übrigen Gralsdichtungen zu erholen. Für die eigentliche Gralsage und für seine eigenen selbständigen Zusätze, namentlich für Klingsor und Kundry gewann Wagner daraus mannigfache Anregungen.

Von den Szenenbildern war der Graltempel, den Wagner nach Albrechts Titurel schildert, gegeben. Die stimmungsvolle Landschaft, der schattige Wald des ersten Aufzugs und die Blumenaue des dritten Aufzugs sind Wagner eigen. Den Karfreitagszauber am sonnigen Lenzmorgen hat Wagner selber erlebt. Wolfram erinnert nur an den heiligen Tag, ohne daraus ein Stimmungsbild der Natur zu schaffen. Für Klingsors Zauberturm und den Blumengarten bot Wolfram kein Vorbild. Den morgenländischen Duft hat der Garten wie seine Bewohnerinnen aus dem Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht. Auf seinem indischen Feldzug kam Alexander mit seinem Heere in einen köstlichen Wald, der von wunderlieblichen Blumenmädchen bevölkert war. Drei Monde und zwölf Tage verweilten die Helden in dem wonnigen Hain und erfreuten sich der Frauen. Dann welkten die Blumen, die Bäume entlaubten sich und die Mädchen starben. Traurig schied Alexander mit den Seinen von dannen. In den mittelalterlichen Gedichten ist diese von Elbenzauber umwobene Geschichte ohne jede Beziehung zu Parzival. Erst Wagner verband sie mit ihm dadurch, daß er die Blumenmädchen an Stelle des von Frauen bewohnten verwunschenen, von Gawan erlösten Schlosses setzt.

Zu großer Bedeutung ist Klingsor gekommen. Bei Kristian hat ein weiser Sternkundiger den Zauber des Wunderschlosses geschaffen. Wolfram gibt ihm den Namen Klinschor, der Wartburgkrieg und Albrecht nennen ihn Klingsor. Klinschor ward bei einem Liebesabenteuer entmannt und erbaute aus Rache das Wunderschloß, wohin er viele Frauen und Ritter aus Christenheit und Heidenschaft entführte. In einer Säule auf hohem Wartturm wird alles abgespiegelt, was im Umkreis von sechs Meilen sich begibt. Wer die Abenteuer siegreich besteht, dem wird Burg und Land zu eigen. Bei Wagner ist Klingsors Rolle noch bedeutender dadurch, daß er in unmittelbaren Zusammenhang zum Gral gebracht wird. Klingsor ward eins mit jenem von Wolfram flüchtig erwähnten Heiden, der aus fernem Land daher geritten war, um den Gral zu rauben, und dabei Amfortas mit seinem giftigen Speer verwundete. Ohne Vorbild ist Wagners Verwendung der heiligen Lanze, die bei diesem Anlaß in Klingsors Gewalt kommt und dem Amfortas die Wunde schlägt. Wagner faßt die Lanze einerseits als das Sinnbild ritterlicher Wehrhaftigkeit, da ohne die Lanze unter dem wunden König die Brüderschaft tatlos dahinsiecht, andererseits mystisch als Heilmittel:

Nur eine Waffe taugt:
die Wunde schließt
der Speer nur, der sie schlug.

Wolfram erzählt, daß des Amfortas Schmerzen gelindert würden, wenn das Speereisen, in die Wunde gesenkt, das Gift heraus- und an sich ziehe. In griechischer Sage wird Telephus durch den Speer des Achilleus verwundet und durch den Rost vom selben Speer geheilt. Ovid in seinen Tristia 5, 2, 15 sagt:

Telephus aeterna consumptus tabe perisset,
Si non quae nocuit, dextra tulisset opem.

Und das Orakel hatte verheißen: ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται. Das Mystische im Drama wird noch dadurch erhöht, daß die Wunde des Amfortas, geschlagen vom selben Speer, der des Erlösers gleicht.

Weiterhin wird Klingsors dämonische Bedeutung noch dadurch erhöht, daß er in engster Beziehung zu Kundry steht. Dieses „wunderbar weltdämonische Weib" ist Wagners eigenartigste Neuschöpfung. Im zweiten Aufzug trägt sie Züge der verführerischen Orgeluse, deren Zauber bei Wolfram Gawan verfällt, Parzival aber widersteht. Im ersten Aufzug hat sie Namen und Art von Wolframs häßlicher Gralsbotin Kundrie, die Parzival wegen der versäumten Frage verflucht. Doch auch aus anderen Quellen als Wolframs Parzival entnahm Kundrys geheimnisvolles Wesen besondere Züge. Zunächst kommt die indische Wiedergeburtslehre mit ihren in Zeit und Raum wechselnden Erscheinungsformen zum Ausdruck. Dann aber greift im besonderen die Buddhasage ein. Maras Töchter umschmeicheln als wunderschöne Mädchen verführerisch den aus Mitleid und Wissen zur Erlösung strebenden Königssohn. Endlich schleudert Mara der Böse eine Wurfscheibe gegen Buddha, die aber nur langsam, wie ein welkes Blatt, durch die Luft fliegt und strahlend über seinem Haupte schweben bleibt. So schleudert Klingsor auf Parzival den Speer, der über dessen Haupte schweben bleibt, ohne ihm zu schaden.

Im dritten Aufzug ist Kundry die büßende Magdalena aus dem 1848 entworfenen Drama Jesus von Nazareth. Da sollte Maria von Magdala in heftiger, sündiger Liebe zu Jesu entbrennen, dann aber in reiner, beseligender Liebe zu den Füßen des Erlösers knien, ihm die Füße waschen, salben und mit den Haaren trocknen, sich preisend, ihm gedient zu haben. Zum evangelischen Vorbild der Kundry kam noch das Sagenhafte der Herodias-Salome und des Ahasver. Kundry verlachte einst den Herrn und ist dafür verflucht, von Welt zu Welt zu wandern, ihm wieder zu begegnen. Sein erstes Königsamt als Stellvertreter Christi verrichtet Parsifal, indem er diesen Fluch von ihr löst:

die Taufe nimm,
und glaub' an den Erlöser!

So wirken im Parsifal mittelalterlich romantische, indische und christliche Sage ineinander.

Von weiteren Änderungen und Zusätzen Wagners ist noch zu erwähnen, daß sein Gurnemanz zwei Gestalten Wolframs, den Erzieher Parzivals zu höfischer Zucht und den ritterlichen Einsiedler Trevrizent, der den irrenden Ritter am Karfreitag über den Gral belehrt, in sich vereinigt.

Wolframs Parzival bittet zwar für das Leben der auf Befehl seiner Mutter von den Knechten verfolgten Waldvöglein, aber jagt selber die Tiere des Waldes. Dagegen entspringt der Erlegung des wilden Schwanes in Parsifals Seele die erste Mitleidsregung. Auf Gurnemanz' Vorwurf und Frage:

„Wirst deiner Sündentat du inne?
Sag', Knab'! Erkennst du deine große Schuld? —“

zerbricht Parsifal seinen Bogen und schleudert die Pfeile weit von sich:

„ich wußte sie nicht“.

Hier klingt ein eigenes Jagderlebnis des jungen Wagner nach, das bereits in den „Feen“ durch Arindals Wahnträume zieht. Es ward zum Keim der tief ethischen Weltanschauung des Parsifal, der Religion des Mitleidens.

Daß indische und christliche Sagen und Vorstellungen mit der Parsifaldichtung verschmolzen und über Wolframs Parzival weit hinausführten, erklärt sich aus der Entstehungsgeschichte des Werkes. Schon 1848, also vor dem ersten Gedanken an ein Parsifaldrama, plante Wagner ein Drama Jesus von Nazareth, wozu umfangreiche Aufzeichnungen erhalten sind. 1856 nach dem ersten Tristanentwurf, als Wagner eingehend mit Schopenhauer sich beschäftigte, entstanden die Skizzen zu den Siegern, einem Buddhadrama. Das Christus- und Buddhadrama gediehen zu keiner selbständigen Entwicklung, in Jesus von Nazareth war zuviel Dogma und Geschichte, in den Siegern zuviel lehrhafte Ethik. Was von diesen beiden Entwürfen dichterisch bedeutungsvoll war, verschmolz mit dem Parsifal, in dem alles Lehrhafte zum Künstlerischen geläutert und verklärt wurde. Im Parsifal lebt und wirkt Heldentum und Christentum, die Religion des Mitleids, die hehre Weltanschauung, zu der sich Wagner in seinen letzten Jahren emporgerungen hatte und die er, wie der alte Goethe im zweiten Teil des Faust, in seinem letzten Werke als edelstes Vermächtnis niederlegte. An sinnbildlichem Tiefsinn erinnert der Parsifal überhaupt an den zweiten Teil des Faust, nur ist bei Wagner alles straff und einheitlich zusammen-

gefaßt und dramatisch und künstlerisch völlig abgeschlossen, während Goethes Altersstil in holde Fernen abschweift und daneben wichtige Entwicklungsglieder gar nicht ausführt oder nur leicht skizziert.

Der Parsifal hat aber auch noch eine über das Künstlerische hinausgreifende Bedeutung. Er ist das ersichtlich gewordene Sinnbild des Bayreuther Gedankens. Man kann die großen Kunstschriften Richard Wagners in zwei Hauptgruppen teilen. Die erste gehört zum Ring, zum Festspielgedanken, sie erörtert die von der bisherigen Oper grundverschiedene Eigenart und Neuheit des von Wagner gewollten deutschen Dramas aus dem Geiste der Musik und gelangt folgerichtig zur Forderung einer stilgemäßen Wiedergabe, die nur in den Ausnahmeverhältnissen des Festspiels möglich ist. Die zweite gehört zum Parsifal, der das mit dem Ring begründete Festspiel weihte, der die deutsche Kunst als Sinnbild einer möglichen deutschen Kultur auffaßte. Der aufleuchtende Gral enthüllte den tief ethischen Kern der Kunst Wagners. Zunächst bedeutet der Parsifal eine Läuterung der religiösen Idee. Der Abhandlung über Religion und Kunst stellte Wagner ein Wort Schillers an Goethe voran: „Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloß deswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind." Und hieran anknüpfend fuhr Wagner fort: „Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen." Schon einmal hatte ein religiöses deutsches Drama im Bilde der Dichtung einen neuen Glauben der Zukunft gepredigt, wenn auch unter gänzlich verschiedenen Umständen, Lessing im Nathan, dessen eigentliche, vielverkannte und absichtlich mißdeutete Bedeutung aus den 1778—80 verfaßten Schriften über Freimaurerei und Erziehung des Menschengeschlechtes sich ergibt. Über die kindlichen und jugendlichen Offenbarungen des Alten und Neuen Testamentes hinaus wird dort auf eine rein menschliche Religion der Zukunft gewiesen.

„Des Heilands Klage da vernehm' ich,
die Klage, ach, die Klage
um das verratne Heiligtum: —
erlöse, rette mich
aus schuldbefleckten Händen!
So — rief die Gottesklage
furchtbar laut mir in die Seele".

Wenn Amfortas, der sündige Gralshüter, das Christentum gleichsam in seiner historisch-kirchlichen Trübung und Entstellung verkörpert, so ist Parsifal der reine schlichte deutsche Heilandsglaube, frei von allem Dogma, geläutert von jüdisch-alttestamentlichen Bestandteilen, vertieft durch indische Weltweisheit zur Religion des Mitleids mit allen Kreaturen, insbesondere mit den Tieren, ritterlich erstarkt zu tatkräftiger Liebe.

Im Rückblick auf die Grundsteinlegung (1872) schrieb Wagner: „Allen, die das Fest mit uns feierten, ist der Name Bayreuth zu einem teueren Angedenken, zu einem ermutigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruch geworden." Wie bei unsern großen Dichtern, insbesondere bei Schiller, ist bei Wagner der Kunstgedanke aufs engste mit dem Kulturgedanken verknüpft. Die deutsche Kunst sollte als edelste Blüte der deutschen Kultur entwachsen. Aber die Kunst kann auch, wie Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes ausführte, zu einer noch fehlenden Kultur verhelfen. So erweitert und vertieft sich der Gedanke von Bayreuth zum Ausblick auf eine mögliche reine und deutsche Kultur, die in dieser reinen und deutschen Kunst ihr Spiegelbild erkennen würde. Wenn auch Wagners deutsche Kultur, wie die Schillers und Goethes, ein edler Wahn bleibt und nur zum kleinsten Teil sich verwirklicht, so wird sich doch eine immer größere Bayreuther Gemeinde bilden derer, die den Bayreuther Gedanken in Kunst und Kultur zur Grundlage ihrer eigenen Welt- und Lebensanschauung machen.

Der Parsifal ist ein Bühnenweihfestspiel, zur Weihe des Bayreuther Hauses und Spieles, um des weihevollen Inhaltes willen und als Sinnbild des Bayreuther Gedankens. Darum wurde er von Wagner ausdrücklich für Bayreuth bestimmt: „indem ich mit seiner Dichtung eine unsern Operntheatern mit Recht durchaus abgewandt bleiben sollende Sphäre beschritt, glaube ich die Veranlassungen, welche den Ring des Nibelungen dem Bühnenfestspielhaus in Bayreuth entführten, für den Parsifal schon dadurch unmöglich gemacht zu haben."

König Ludwig verfügte: „Mein Wunsch ist, daß das heilige Bühnenfestspiel nur in Bayreuth gegeben und auf keiner anderen Bühne entweiht werde." Schon im gewöhnlichen Leben gilt der letzte Wille eines Verstorbenen als heilig und unverletzlich; wieviel mehr das Vermächtnis eines großen Meisters, der aus triftigsten Gründen den Parsifal „mit seinen unmittelbar die Mysterien der christlichen Religion berührenden Vorgängen" dem Spielplan unserer Hof- und Stadttheater, die zum größten Teil doch nur dem Vergnügen, nicht der ernsten Kunst dienen, durchaus ferngehalten wissen wollte.

1913 sind hundert Jahre seit Richard Wagners Geburt verflossen. Soll dieser heilige Gedenktag des deutschen Volkes dadurch gefeiert werden, daß man den letzten Willen des Meisters durch Freigabe des Grales an Klingsors Reich öffentlich verhöhnt? Fürwahr, das wäre ein würdiger Abschluß der Kämpfe, die Richard Wagner sein ganzes Leben lang mit einer feindseligen, ideallosen Welt zu bestehen hatte!

Bibliographische Anmerkungen

Zur Sage und mittelalterlichen Dichtung:

A. Birch-Hirschfeld, Die Sage vom Gral, ihre Entwicklung und dichterische Ausbildung in Frankreich und Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert, Leipzig 1877.

A. Nutt, Studies on the legend of the holy Grail, London 1888.

R. Heinzel, Über die französischen Gralromane, Wien (Denkschriften der Akademie) 1892.

Wilhelm Hertz, Parzival von Wolfram von Eschenbach, Stuttgart 1898; darin S. 413 ff. die Sage von Parzival und dem Gral.

E. Wechssler, Die Sage vom heiligen Gral, Halle 1898.

P. Hagen, Der Gral, Straßburg 1900.

W. Wells Newell, The legend of the holy Grail and the Perceval of Crestien of Troyes, Cambridge 1902.

Jessie L. Weston, The legend of Sir Perceval, London 1906.

Zu weiteren Einzelheiten verweise ich auf die von Wechssler a. a. O. S. 193 ff. gegebene Bibliographie und auf F. Panzer, Bibliographie zu Wolfram von Eschenbach, München 1897.

Burdach hat schon seit Jahren eine Untersuchung über den Ursprung der Gralsage aus der byzantinischen Messe in Aussicht gestellt, wovon einige Leitgedanken in der Deutschen Literaturzeitung 1903 Nr. 46 mitgeteilt wurden.

Für Kristians Perceval sind wir immer noch auf die ungenügende Ausgabe Potvins (Perceval le gallois ou le conte du graal, Mons 1866) angewiesen. Erst eine kritische Ausgabe, die Baist seit lange vorbereitet und immer noch hinzögert, wird die Lösung der Knotfrage ermöglichen. Über Kristians Vorlagen im Perceval vgl. W. Förster, Der Karrenritter (Lancelot), Halle 1899, S. CXL ff.

Hauptausgaben Wolframs sind die von Lachmann (1833, 5. Auflage 1891), Bartsch (1872, 2. Auflage 1877), Piper (1893), Martin (1900 und 1903 mit Kommentar), Leitzmann (1902—06); dazu die Neubearbeitung von Wilhelm Hertz, Stuttgart 1898.

Albrechts Titurel, herausgegeben von Hahn 1842; dazu F. Zarncke, Der Graltempel. Leipzig 1876 (in den Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften); C. Borchling, Der jüngere Titurel und sein Verhältnis zu Wolfram von Eschenbach, Göttingen 1897. E. Petzet, Das Heidelberger Bruchstück des jüngeren Titurel. München (Sitzungsberichte der Akademie) 1903.

Wartburgkrieg, herausgegeben von Simrock 1858; Lohengrin, herausgegeben von Rückert 1858; dazu Elster in den Beiträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 10, 84 ff.; Golther, Romanische Forschungen 5, 103 ff.; Panzer, Lohengrinstudien, Halle 1894; Craus, Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1897, Heft 6.

Die Crône von Heinrich von dem Türlin, herausgegeben von Scholl 1852.

Parzival von Claus Wisse und Philipp Colin, herausgegeben von Schorbach 1888.

Zur neueren Graldichtung:

F. Muncker, Die Gralsage bei einigen Dichtern der neueren deutschen Literatur. München (Sitzungsberichte der Akademie) 1902.

Immermanns Merlin, herausgegeben von Max Koch, Leipzig 1896; dazu Kurt Jahn, Immermanns Merlin, Berlin 1899; Zielinski, Die Tragödie des Glaubens in Ilbergs Neuen Jahrbüchern 1901, Band VII, S. 453 ff.

Von neuen Parzivaldichtungen sind noch zu nennen: Parzival, Mysterium in fünf Akten von Wilhelm Henzen, Leipzig 1889, ein in jeder Hinsicht völlig unzulänglicher Dramatisierungsversuch in platten Versen, und Chamberlains sinnige Parsifalmärchen (München 1899), die zuerst in den Bayreuther Blättern 1892, 1893 und 1894 erschienen. Die Märchen ergänzen das Drama Wagners, indem sie dort angeregte Gedanken fortspinnen, sie führen bis zu Parsifals Tod und Lohengrins Rückkehr zum Gral.

Auch zu bildlichen Darstellungen regte der Parzival wiederholt an. Aus dem Mittelalter ist nur ein Wandteppich mit Parzivalszenen bekannt, der im 14. Jahrhundert fürs Kreuzkloster in Braunschweig angefertigt wurde. Im 14. Jahrhundert ließ Karl IV. in Prag und Karlstein Kapellen nach dem Gralstempel in Albrechts Titurel erbauen, und Ludwig der Bayer bildete im Stift zu Ettal Gralburg und Gralgemeinde nach. Aus der Neuzeit erwähne ich hier nur die Bilder zu Wolframs Parzival, die August Spieß für Neuschwanstein malte (Nachbildungen erschienen 1888 in München), und die 15 Blätter zu Wagners Parsifal von Franz Stassen (Berlin 1901), sowie Hugo L. Braunes 10 Parsifalbilder (Leipzig 1909). Die Gralsburg wurde von Hermann Hendrich und Hans Thoma gemalt.

Wilhelm Hertz

Ein Gedenkwort [1])

Wilhelm Hertz wurde am 24. September 1835 in Stuttgart geboren. Sein Vater, ein Landschaftsgärtner, starb, als der Knabe eben erst sechs Jahre alt geworden war. Seine Mutter, eine Försterstochter, war schon bei Wilhelms Geburt gestorben. Den Eltern hat der Dichter später tief empfundene Worte gewidmet. Von linden Blumen und Waldesrauschen sind seine Gedichte auch erfüllt:

---

[1]) Aus Ilbergs Neuen Jahrbüchern für klassisches Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 1902.

Mein Vater war ein Gärtner;
Der pflag der Blumen lind.
Der freite im tiefen Tanne
Des Försters blondes Kind.

Durch meine Wiegenträume
Ging würzig warme Luft,
Ging Bienengesumm und Gezwitscher,
Lerchjubel und Rosenduft.

Durch meine Wiegenträume,
Da schwang sich mancher Aar,
Da rauschten dunkle Föhren
Und Quellen kühl und klar.

Wie sollt' es dem nicht maien
Im Herzen allezeit,
Dem Tannenfraun und Rosenfeen
Die Wiege so gefeit?

Und holdes Maß zu lehren
Das glückgeborene Kind,
Bracht ihm die Mutter den Eichzweig,
Der Vater die Blumen lind.

Und wie er am Grabe der Mutter stand, da überkam ihn bereits die todesernste Tristanstimmung:

Als du dem Lichte mich gegeben,
Umfing dich selbst die ew'ge Nacht;
Doch tief in meinem eignen Leben
Empfind' ich deiner Liebe Macht.

Nie hat mir deines Auges Schimmer
Der Kindheit Dämmerung erhellt,
Und fremd und tot blieb mir für immer,
Was mir das Nächste auf der Welt.

Wie aus des Keims verwesten Spalten
Ein Schößling treibt mit grünem Laub,
So steh' ich mächtig festgehalten,
O Mutter, über deinem Staub!

Nie hat mich klar auf dunklen Wegen
Dein jugendschönes Bild umschwebt;
Doch deines Opfertodes Segen,
Das schönste ist's, das in mir lebt.

Ein tödlich Glück, ein sel'ges Schmerzen,
Das einst das Herz der Mutter brach,
Verklärt wirkt's in des Sohnes Herzen
Als Weihekraft der Dichtung nach.

Wilhelm Hertz wurde im großelterlichen Hause erzogen. Er durchlief die ersten sieben Klassen der Stuttgarter Realanstalt und kam im Alter von sechzehn Jahren auf den Bergheimer Hof unterhalb der Solitude, um die Landwirtschaft zu erlernen. In dieser ländlichen Umgebung wurden seine ersten dichterischen Versuche angeregt, dramatische Märchenspiele, von denen nichts bekannt wurde. Seine Neigung zum landwirtschaftlichen Beruf war aber so gering, daß er bald wieder nach Stuttgart zurückkehrte, wo er ins Obergymnasium eintrat und mit zwanzig Jahren die Reifeprüfung ablegte. 1855 bezog er die Landeshochschule in Tübingen, um Philosophie und Ästhetik zu treiben. Bald aber wandte er sich unter W. L. Holland und A. v. Keller literargeschichtlichen Studien zu. Aus dem persönlichen Umgang mit Uhland

erwuchs ihm reichste und nachhaltigste Förderung. Hier sah Hertz sein Vorbild, dem er als Forscher und Dichter nachstrebte. Nach drei Jahren promovierte Hertz mit einer unveröffentlichten Schrift „Über die epischen Dichtungen der Engländer im Mittelalter". Von Mai bis August 1859 war Hertz Leutnant auf Kriegsdauer in Ulm, als das württembergische Heer bereit gestellt wurde. Im Herbst 1859 siedelte er nach München über. Er trat dort in den Münchener Dichterkreis ein und blieb dessen Mitgliedern, insbesondere Geibel und Heyse, in treuer, lebenslanger Freundschaft verbunden. Zugleich setzte er seine gelehrten Studien fort, bei denen er in Konrad Hofmann, dem Münchener Germanisten und Romanisten, einen Anreger und Führer fand. 1860 bereiste er England, Schottland und Frankreich, 1865 Italien zu Studienzwecken. 1862 wurde er Privatdozent für deutsche Sprache und Literatur an der Münchener Hochschule. 1869 wurde ihm die Professur für deutsche und allgemeine Literaturgeschichte an der technischen Hochschule zunächst im außerordentlichen, 1878 im ordentlichen Amt übertragen. 1885 wurde er zum außerordentlichen, 1890 zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Wissenschaften ernannt, 1892 mit der Ritterschaft des Maximilianordens ausgezeichnet.

Über seine Lehrtätigkeit kann ich nicht aus eigener Erfahrung berichten. Man rühmte an seinem Vortrag klare, schöne Form, treffliche Übersetzungsproben aus altdeutschen und altfranzösischen Gedichten, die er zu besprechen hatte. Als Privatdozent an der Münchener Hochschule las er über höfische Epik, Parzival, Tristan, deutsche Heldensage, Nibelungenlied, Gudrun, Beowulf, über Walther von der Vogelweide, über gotische, angelsächsische und historische deutsche Grammatik. An der technischen Hochschule zwang die Rücksicht auf die Zuhörer zur Einschränkung des Lehrgebietes. Die neuere deutsche und allgemeine Literaturgeschichte gab Hertz bald an jüngere Amtsgenossen ab. Seine gewöhnliche größere Vorlesung behandelte die altdeutsche Literaturgeschichte. Daneben las er noch über deutsche Mythen- und Sagenwelt, Walther, Nibelungenlied, historische deutsche Grammatik. Mit den Kandidaten fürs Reallehramt hielt er Übungen über altdeutsche Texte. An der Universität hätte Hertz seine Vorlesungen mit seinen wissenschaftlichen Forschungen in unmittelbarem, belebendem Zusammenhang halten können, während den Hörern des Polytechnikums doch nur allgemeine Dinge vorgetragen werden durften. Als M. Bernays 1891 vom Lehramt für neuere deutsche Literaturgeschichte zurücktrat, hätte Hertz noch einmal zur Universität zurückkehren können. Doch trug er Bedenken, in vorgerücktem Alter das seiner wissenschaftlichen Tätigkeit doch ferner liegende Arbeitsgebiet ganz neu zu übernehmen. Er war und blieb vom Zauber mittelalterlicher Sage

umsponnen und wollte auch als Lehrer nicht davon lassen. So trugen die äußeren Umstände dazu bei, daß er der aus tief innerer Neigung erwählten Tätigkeit nie untreu wurde.

Hertz lebte achtundzwanzig Jahre lang in kinderloser Ehe. Er hielt sich fern von der Öffentlichkeit und lauten Geselligkeit, sprach in Gesellschaft wenig und taute nur langsam auf. Jüngeren Fachgenossen kam er mit großer Freundlichkeit entgegen und suchte sie nach Kräften zu fördern. Er war ein stiller, sinniger Mann, der am liebsten ungestört seinen Gedanken nachhing und sich am Frieden seiner Häuslichkeit erfreute. So schrieb er 1889:

Stets, wenn ich beim Heimgang sehe
Unsres Herdes Rauch,
Rührt mich deine liebe Nähe
Wie ein Frühlingshauch.

Trieb mich einst durchs Weltgedränge
Flüchtges Traumgebild,
Hier in dieser trauten Enge
Atm' ich tiefgestillt.

Ob es auch an Schätzen fehle,
Reich ist nur, wer liebt,
Wem sich eine reine Seele
Voll und treu ergibt.

Gleich den Selgen abgeschieden
Ruhn wir holdgesellt;
Fernherauf in unsern Frieden
Tost die Qual der Welt.

Wär' uns noch ein Wunsch geblieben,
Wär's das eine Wort:
Weile, Zeit, wie unser Lieben! —
Doch sie gleitet fort.

Was auch kommt, wie sollt' ich zagen
Hand in Hand mit dir?
Alles, alles will ich tragen,
Bleibst nur du bei mir!

In den letzten Jahren verbrachte Hertz die Sommermonate auf einem kleinen Landhäuschen über Ammerland am Würmsee. Dort beschloß er im September 1901 seine letzte größere Arbeit, die dritte Ausgabe des Tristan. Nach kurzer, aber schwerer Krankheit starb Wilhelm Hertz am 7. Januar 1902.

Will man für die Gesamtleistungen von Wilhelm Hertz einen sicheren und richtigen Maßstab gewinnen, so muß sein Wirken mit dem seines einzigen wahren Meisters und Lehrers, Ludwig Uhlands verglichen werden. Bei beiden vereinigt sich der Dichter und Forscher in einer einheitlichen künstlerischen Persönlichkeit. Eine so glückliche Verschmelzung beider Eigenschaften ist überaus selten. Aber dabei dürfen auch die Unterschiede nicht übersehen werden: Uhland bewährt stille Milde und Sinnigkeit, Hertz große Leidenschaft. Minneschilderungen, wie sie Hertz in seinen Jugendgedichten und Epen mit glühender Farbenpracht und leuchtender Schönheit entfaltet, liegen Uhland ganz fern. Darum ward Hertz auch der Dichter des Tristan, in dem seine poetische Kraft am herrlichsten aufleuchtet, während Uhland auf den Tristan niemals sich näher einließ. Ganz irrig ist der Versuch, Wilhelm Hertz

irgendeinem literarischen Kreis, der sogenannten Münchener Dichterschule anzugliedern. Denn erstens weisen die unter diesem Namen vereinigten Literaten gar keine durchgreifenden gemeinsamen Merkmale auf, und zweitens hat Hertz wohl an ihren Zusammenkünften sich beteiligt, aber als Dichter und Forscher durchaus selbständig sich entwickelt.

Die Arbeiten von Wilhelm Hertz zerfallen in drei Hauptgruppen: gelehrte Schriften, Erneuerungen altfranzösischer und altdeutscher Gedichte, eigene poetische Schöpfungen. Diese ganze umfangreiche Tätigkeit bewegt sich auf dem Gebiete der germanischen, romanischen und allgemein vergleichenden Sagenkunde sowie der mittelalterlichen Literaturgeschichte. Da das Schaffen des Gelehrten und Dichters einheitlich ist, so läßt sich die Trennung in die drei Gruppen mehr nur äußerlich durchführen, je nach dem Leserkreis, für den eine Arbeit zunächst geschrieben ist, oder nach der Form, in der sie verfaßt ist. So ist z. B. im Spielmannsbuch, Tristan und Parzival eine gewaltige wissenschaftliche Arbeit in Einleitung und Anmerkungen beigefügt. Auch die rein poetischen Werke setzen tiefgründige Quellenstudien voraus und geben ebensoviel Belehrung wie künstlerischen Genuß. Am leichtesten ist die Gruppe der gelehrten Schriften besonders auszuscheiden. Wie Uhland hat sich auch Hertz sein Gebiet, wie es seiner inneren Neigung entsprach, abgegrenzt. Kritische Textausgaben, grammatische oder metrische Abhandlungen haben beide nicht verfaßt. Nicht der Form, sondern dem Inhalt war ihre Forschung gewidmet. Dabei gewähren beide denselben scharfen und tiefen Blick fürs Wesentliche. Sie nehmen den Gegenstand ganz und gar in ihre klare Seele auf und wissen das Geschaute aufs anschaulichste zu schildern.

1862 erschien die erste gelehrte Schrift, mit der Hertz die wissenschaftliche Laufbahn betrat, die über den Werwolf. Die Arbeit verzeichnet zunächst alle den Gegenstand bisher betreffenden Abhandlungen und führt dann wohlgesichtet eine Fülle von Werwolfsagen der indogermanischen, vornehmlich slavischen Völker vor. Hertz hielt mehrmals gemeinverständliche Vorträge, die teils so, wie sie gehalten wurden, wie z. B. der über den ritterlichen Frauendienst (1864) und der über die Walküren (1866), zum Abdruck kamen, gewöhnlich aber mit reichhaltigen Anmerkungen versehen als wissenschaftliche Abhandlungen oder als Bücher erschienen. Die Vorträge über die Nibelungensage 1877, über Parzival und den Gral 1881, über Beowulf 1884 bewähren den sicheren Meister, der auf Grund genauester wissenschaftlicher Kenntnisse den Inhalt aufs anschaulichste darstellt, einen trefflichen Überblick über den augenblicklichen Stand der Forschung bietet und feinsinnige eigene Bemerkungen einflicht, ganz so wie es Uhland in seinen sagengeschichtlichen Vorlesungen und Schriften machte. Ein Vortrag aus dem Früh-

jahr 1871 wuchs zu einem schönen, umfangreichen Buch an: Deutsche Sage im Elsaß. Hertz unternahm es hier mit vaterländischer Begeisterung, die deutsche Volkssage und damit das deutsche Volkstum den Elsässern im neuen Reich zum Bewußtsein zu bringen, indem er die Entwicklung der Sage in der keltischen, römischen und germanischen Zeit, die Götter- und Heldensagen und die geschichtlichen Sagen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts darstellte.

„Ich habe versucht, dem Leser ein flüchtiges Bild altdeutscher Mythologie und Sage im Spiegel des elsässischen Volksglaubens zu zeigen. Fast überall, wo wir mit dem Stabe des Forschers an die Trümmer der Vorzeit pochten, gab es vollen deutschen Klang.“ Das mit vielen vortrefflichen gelehrten Anmerkungen ausgestattete Buch ist ein schönes Beispiel landschaftlicher und geschichtlicher Sagenbehandlung. Für seine schwäbische Heimat schrieb Hertz eine ähnliche, wenn auch etwas begrenztere Abhandlung in der Mythologie der schwäbischen Volkssage, 1884.

In der Abhandlung über den Namen Lorelei, 1886, stellte Hertz die Etymologie fest: lorelei von mhd. lûr = elbisches Wesen, Alb und leie = der Felsen, also Albfelsen, Ort wo Elbe hausen. Lurlei, der Ortsname, wurde von den Romantikern, von Clemens Brentano, der die Sage zuerst einführte, als Personenname mißverstanden. Die letzten gelehrten Schriften behandeln die morgenländische Sage, so die 1883 erschienene Arbeit über die Rätsel der Königin von Saba, die der weise Salomo löste. Ausgehend von einem Teppichbild des 16. Jahrhunderts verfolgte er die hier dargestellte Sage in ihrer Wirkung aufs Abendland. Endlich trat Aristoteles, wie ihn die Alexanderdichtungen des Mittelalters als Erzieher und Berater des Welteroberers schildern, in den Mittelpunkt seiner Forschungen. Drei Beiträge zu den Schriften der Münchener Akademie der Wissenschaften, Aristoteles in den Alexanderdichtungen des Mittelalters 1890, die Sage vom Giftmädchen 1893, Aristoteles bei den Parsen 1899 sind Vorarbeiten zu einem geplanten Buch über Aristoteles im Mittelalter, das, etwa wie Comparetti die mittelalterliche Sagengeschichte des Virgil, die mittelalterlichen Vorstellungen und Geschichten von Aristoteles im großen Zusammenhang behandelt hätte. Zur Schöpfung einer eigentlichen Aristotelessage kam es freilich nicht. Aristoteles nahm eben die typischen Züge des weisen Lehrmeisters an. Aber er steht in loser Verbindung mit allerlei selbständigen Sagen, die an und für sich wichtig sind, so z. B. mit Alexanders Fahrt zum Paradiese und mit der Geschichte von dem wunderschönen Mädchen, das von Kind auf mit Schlangengift genährt worden war, so daß sich seine Natur in die Natur der Schlangen verwandelt hatte. Mit staunenswerter Belesenheit untersucht Hertz in seinen Aristoteles-

schriften gerade diese unabhängigen Sagen nach Ursprung und Verbreitung im Morgen- und Abendlande. So zeigt sich Hertz nicht nur als Meister germanischer und romanischer, sondern auch vergleichender Sagenkunde, deren vielverschlungenen Pfaden er mit unermüdlicher Ausdauer nachspürt.

Auf den verstorbenen Münchener Germanisten und Romanisten Konrad Hofmann, seinen alten Lehrer, hielt Wilhelm Hertz in der Akademie die Gedächtnisrede, die der wissenschaftlichen und persönlichen Eigenart Hofmanns vollauf gerecht wird.

Die Übersetzung altdeutscher und altfranzösischer Werke ins Neudeutsche ist eine eigene Kunst, die nur wenige verstehen. Dichterisches Vermögen und gelehrtes Wissen müssen dabei zusammenwirken, um eine einheitliche künstlerische Leistung zu erzielen. Wilhelm Hertz baut seine Verse und Reime durchaus nach modernen Regeln: Rhythmus, Wortwahl und Satzfügung sind neuhochdeutsch, nirgends zeigt sich eine Spur von steifer, lebloser Nachahmung der alten Quellen, nirgends jene unleidliche Mischsprache und Mischmetrik, die Simrock in seinen Übersetzungen anwendet. Die Bearbeitungen alter Vorlagen lesen sich in der Form, die Hertz ihnen verlieh, wie ursprüngliche neuhochdeutsche Gedichte. Die Feinfühligkeit des modernen Dichters vermag trotz dieser echten Erneuerung doch den naiven Hauch der Quellen zu wahren. Die Texte, die Hertz bearbeitet, beherrscht er mit gründlichem, philologischem Verständnis. Auch bei freierer Wendung weiß er doch den Sinn der alten Gedichte stets genau zu treffen. In formaler Hinsicht sind diese Bearbeitungen kaum von jemand sonst erreicht, nirgends übertroffen. Der Bearbeiter mittelalterlicher Quellen wird aber auch zu mancherlei Kürzungen sich entschließen müssen, um einen reinen dichterischen Eindruck auf den heutigen Leser zu machen. Hier nun das rechte Maß zu halten, ist Sache des Gefühls. Wilhelm Hertz hat sich auch dabei meisterhaft bewährt. Nichts Wesentliches ist gefallen, nur das, was zeitlich, örtlich oder persönlich so beschränkt ist, daß es doch nur im Original selbst verstanden und gewürdigt werden kann. Man vergleiche nur einmal z. B. die ebenfalls hochbedeutende, unverkürzte Tristanübersetzung von Hermann Kurz mit der von Wilhelm Hertz, um unmittelbar zu empfinden, daß in der Gestalt, die Hertz Gottfrieds Gedicht verlieh, sein unvergänglicher Gehalt gerettet ist. Daß Hertz die Aufgabe immer von neuem durchdachte, beweist der Umstand, daß in der zweiten Auflage am Schlusse des Gedichtes ein Stück wieder eingestellt wurde, das für die dichterische Wirkung unentbehrlich ist und in der ersten Auflage vorschnell gestrichen worden war.

1861 verdeutschte Hertz die Chanson de Roland. Den französischen Zehnsilbler mit stumpfen oder klingenden Assonanzen am Ende und

Zäsur in der Mitte ersetzte Hertz durch fünffüßige reimlose Jambenzeilen. Dadurch konnte der Wortlaut des Originals ziemlich getreu, ohne die deutsche Sprache zu vergewaltigen, beibehalten werden. Die philologische Sorgfalt zeigt sich darin, daß Konrad Hofmanns Textkritik für viele zweifelhafte Stellen des damals noch ziemlich mangelhaft herausgegebenen altfranzösischen Gedichtes benutzt wurde. Aber der Inhalt der Chanson stand dem deutschen Bearbeiter doch nicht so nahe wie andere Erzeugnisse der altfranzösischen Literatur, an denen seine Übersetzungskunst sich immer mehr vervollkommnete. Die altfranzösischen Versnovellen, die kurzen Geschichten in achtsilbigen Reimpaaren, die ihren Stoff von überall her, aus Märchen, Schwänken und Volkssagen der Franzosen und Bretonen schöpften, wirken neben den weitschweifigen, zerfahrenen, abenteuerlichen Ritterromanen, in denen wir nur allzu häufig einen leitenden Grundgedanken und einheitliche Handlung vermissen, in ihrer anspruchslosen Anmut überaus günstig. Unter den wenigen uns bekannten Verfassernamen glänzt der einer Frau als der berühmteste hervor. Sie nennt sich Marie de France, war eine Edeldame aus Frankreich, lebte und dichtete in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in England. Die von ihr erhaltenen Gedichte übersetzte Hertz 1862. Eigenartig steht die Chantefable (Singemäre) von Aucassin und Nicolette in der französischen Dichtung des ausgehenden 12. Jahrhunderts. Der unbekannte Verfasser erzählt in anmutiger Natürlichkeit die Liebesgeschichte des jungen Grafen Aucassin (arab. Al Kâsim) und der Nicolette. So einzig wie die Stimmung des Werkes ist auch seine äußere Form, welche zwischen gesungenen Versen und gesprochener Prosa abwechselt und zwar so, daß die Erzählung auch in den eingeschalteten Versen fortschreitet. Hertz verdeutschte diese Erzählung 1865. Die ganze Gattung der altfranzösischen Versnovelle bringt das prächtige Spielmannsbuch (1886 und 1900) zur Anschauung. Hertz stellte ein Buch zusammen, wie es etwa ein normannischer parleor des 13. Jahrhunderts bei sich führen mochte. Zuerst kommen bretonische Feen- und Elbensagen, dann Novellen, Schwänke, Legenden, endlich die erwähnte Chantefable, die hier neben einigen Gedichten der Marie de France wiederholt wird. Die Vorlagen sind bis auf kleine wohlberechtigte Kürzungen getreu und sehr anmutig wiedergegeben. Hertz legte die besten Textausgaben mit sorgsam prüfendem Blick zugrunde.

Wie sehr sich das philologische Verständnis vertiefte und die Übersetzungskunst verfeinerte, lehrt ein Vergleich der Novellen der Marie de France in der 1862 erschienenen Verdeutschung mit der Fassung im Spielmannsbuch. Nur wenige Verse sind unverändert belassen, fast alle sind verbessert. Das Spielmannsbuch gibt ein vollständiges unmittelbares Bild der altfranzösischen Novelle, deren Wesen an ihren

schönsten, am meisten charakteristischen Vertretern gezeigt ist. Aber auch unsere Kenntnisse bereichert Hertz, indem er uns in die farbenhelle Welt mitten hinein versetzt, auf deren Hintergrund diese Gedichte sich abheben. Dadurch wird der künstlerische Genuß und das Verständnis wesentlich gefördert. Wissenschaftliche Abhandlungen in gemeinfaßlicher, geschmackvoller Form zu geben, wird dem deutschen Gelehrten, der mit Vorliebe in ungenießbarem Stil und schwerfälliger Form für die Zunft schreibt, nicht so leicht wie etwa dem Franzosen. Hertz beweist, daß man gründliche, gediegene, auf breitester, streng wissenschaftlicher Grundlage ruhende Abhandlungen auch recht wohl in klarer, abgerundeter Darstellung bieten kann. Die meisterhafte Einleitung belehrt über die Spielleute, die ältesten französischen Novellen, die bretonischen Feen. Aus diesen drei Abschnitten, die mit reichhaltigen, ihren Gegenstand erschöpfenden Anmerkungen am Schluß des Bandes versehen sind, erfahren wir alles, was zur Würdigung der Denkmäler selbst vonnöten ist. Ebenso sind den einzelnen Novellen ausführliche literarhistorische und sachliche Erläuterungen beigefügt. Die Einleitung umfaßt in der zweiten Auflage 70, die Texte 244, die Anmerkungen 139 Seiten. Genau so ist auch der Tristan und Parzival eingerichtet. Der Text tritt ohne jede Zutat dem Leser unmittelbar vor Augen, er wirkt ganz für sich. Wo man aber das Bedürfnis hat, über Einzelheiten sich zu unterrichten, findet man rasch und bequem alles Nötige. Die gelehrten Anmerkungen, die oft zu kleinen wissenschaftlichen Ausläufen anwachsen, sind meisterhaft kurz und klar, bündig und doch erschöpfend. Sie enthalten auch alle Verweise zu selbständigem Weiterforschen.

Die Verteilung der gelehrten Zusätze auf Anmerkungen und Einleitung, ihre übersichtliche Anordnung, verrät einen wahrhaft künstlerischen Blick. Die Bücher sind dem Laien und dem Gelehrten gleich nützlich und willkommen. Sie enthalten die Ergebnisse der Wissenschaft, die Früchte mühsamer Einzelforschung. Auch hier vereinigt sich der Forscher mit dem Dichter in einer einheitlichen, künstlerischen Persönlichkeit. Die gelehrten Zugaben zum Rolandslied, Marie de France, Aucassin waren noch recht dürftig, im Spielmannsbuch, Tristan und Parzival sind sie ein wesentlicher, wertvoller Bestandteil geworden und sichern diesen Büchern eine ganz hervorragende, allgemein anerkannte wissenschaftliche Bedeutung.

Um die große Arbeit, die Hertz am Tristan tat, voll zu würdigen, müssen wir einen Blick auf die Geschichte der Sage werfen[1]). Kelten und Franzosen haben gleichermaßen bei ihrer Entstehung mitgearbeitet. Unter den bretonischen Sagenerzählern, den sogenannten conteurs

[1]) Vgl. die Aufsätze oben S. 130 ff. und 143 ff.

bretons entstand in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Liebesmär von Tristan und Isolde. Diese Fahrenden bretonischer Herkunft trugen ihre Geschichten in französischer Sprache schlicht und kunstlos, wahrscheinlich in Prosa, an den Burgen und Höfen Frankreichs vor. Ihre Stoffe griff von 1150 an der berühmte Schöpfer des Artusromans in Versen, Kristian von Troyes auf. Kurz zuvor wurde von einem unbekannten Meister der Roman von Tristan gedichtet. Leider ist dieser älteste französische Tristan verloren. Doch können wir uns einigermaßen aus Nachahmungen eine Vorstellung von seinem Inhalt machen. Josef Bédier hat in seiner schönen Neudichtung „Le roman de Tristan" (Paris 1900, deutsche Übersetzung von Zeitler, Leipzig 1901) die Grundzüge und Umrisse der Handlung, die etwa das älteste Tristangedicht darstellte, sehr anschaulich wiedergegeben. Um 1160 schuf ein großer anglonormannischer Dichter namens Tomas die klassische Form des Tristanepos, in dem er die Handlung von außen nach innen verlegte und mit lyrischer Begabung die seelischen Vorgänge in den Vordergrund rückte. Leider ist auch von diesem wundervollen Gedicht nur wenig auf uns gekommen, eine Anzahl von Bruchstücken aus dem letzten Drittel des Ganzen und der tiefergreifende Schluß. Um 1210 übersetzte Gottfried von Straßburg das Gedicht des Tomas. Gottfried und Tomas sind kongeniale Naturen, im Fühlen und Denken und in den äußeren Kunstmitteln. Viel gerühmt ist Gottfrieds edle, klare Sprache, seine nach Hartmanns von Aue Vorbild vollendete Verskunst, die das volle und reine Ausströmen des Gedankeninhalts ermöglichen. Zweifellos wirkt das Gedicht in Gottfrieds Fassung noch gewaltiger; je reiner und lauterer Form und Fassung, desto heller leuchtet der Gedanke. Beide Dichter, der Franzose und der Deutsche, taten ihr Bestes. Größer ist die Tat des Tomas, der den Rohstoff zum edlen Kunstgebild umschuf. Aber herrlicher glänzt der Goldhort der Sage, die doppelte Läuterung erfuhr, bei Gottfried. Hertz charakterisiert Gottfrieds Gedicht so: „Auch Gottfried hielt, dem lyrischen Hange seiner Zeit entsprechend, die inneren Vorgänge für anziehender als die äußeren und ging daher vor allem auf die psychologische Motivierung aus. Angeregt durch die besonnene Stoffgliederung, die Seelenanalyse und nicht zum mindesten durch die mit Gedanken ballspielende Beredsamkeit des französischen Meisters griff Gottfried dieses Werk von neuem an, indem er auf weitere Säuberung des Zusammenhangs bedacht war, aus eigener Herzenserfahrung mit den Seelenmalereien des Originals wetteiferte und über das ganze Gedicht jenen Hauch schwärmerischer Weichheit, süßester Zärtlichkeit, jene Musik der Gefühle ergoß, die nur im Wohllaut der Worte ihresgleichen hat. Gottfried hat die Tristansage durch den Zauber seines Stiles auf den höchsten dichterischen Ausdruck

gebracht und ihr das glänzende Gepräge seiner menschlichen und künstlerischen Eigenart aufgedrückt. Das ist es, was ihn zu einem der ersten Meister unserer mittelalterlichen Dichtung macht." Gottfried starb, als er sein Werk ungefähr zu zwei Dritteln vollendet hatte. Seine mittelalterlichen Fortsetzer waren der Aufgabe nicht gewachsen. Auch war keinem von ihnen Gottfrieds Vorlage, Tomas zugänglich. So flickten sie nach anderen minderwertigen französischen Quellen, die mit Gottfrieds Darstellung oft in Widerspruch gerieten, einen Schluß an, der ungeheuer abfiel. Erst im 19. Jahrhundert ward die Aufgabe neu aufgenommen, 1844 von Hermann Kurz, 1877 von Wilhelm Hertz. Kurz übertrug Gottfrieds Gedicht vollständig, den Schluß fügte er aus eigener Erfindung mit Benutzung von Immermanns Entwurf an. Das Tomasgedicht kannte er nicht. Bei aller Anerkennung der großen poetischen Kraft dieses Schlusses muß doch eingestanden werden, daß er mit Tomas-Gottfried ebensowenig in Einklang steht als die mittelalterlichen Fortsetzer. Die höchste Läuterung erfuhr das Gedicht des Tomas und Gottfried erst durch Wilhelm Hertz. Seine Grundsätze bei der Bearbeitung deutet er selbst so an: „Es galt mir hierbei vor allem, dem Gebildeten von heute einen möglichst frischen und reinen Eindruck des Gedichtes zu gewähren, und diesen Zweck schien mir eine freie, aber pietätvolle Bearbeitung eher zu erreichen als eine philologisch treue Übersetzung vom ersten bis zum letzten Wort. Die nächste Aufgabe war, zu kürzen, d. h. Nebensächliches, das den unmittelbaren Genuß beeinträchtigen konnte, auszuscheiden." Dabei verfuhr Hertz so feinfühlig und geschickt, daß nur Unwesentliches und Störendes wegfiel und das Kunstwerk selbst in seinem unvergänglichen Gehalt in reiner Klarheit uns entgegenleuchtet. Wenn Gottfried nach dem Zeitbrauch das Gedicht des Tomas noch mit allerlei stilistischen Umschweifen beschwerte, so tat Hertz das Gegenteil davon: er reinigte das Tristanepos von allen Schnörkeln und Umständlichkeiten und brachte dadurch zu voller Wirkung, was Tomas und Gottfried einst gewollt und geschaffen. Um endlich nichts Unfertiges zu geben, fügte Hertz zwei Abschnitte aus Tomas an: Tristans Vermählung mit der weißhändigen Isolde und den Liebestod. Somit erscheint hier zum erstenmal ein einheitliches, wenn auch nicht lückenloses, so doch in der Hauptsache abgeschlossenes deutsches Tristanepos. Da Gottfried und Tomas kongeniale Naturen sind, Wilhelm Hertz ihnen ebenbürtig ist und beide nach derselben Weise behandelt, so ist nun wirklich so weit als möglich vollendet, was Gottfried wollte. Da des Tomas Werk verloren ging und Gottfrieds Gedicht nicht fertig wurde, so ist Wilhelm Hertz für uns der große Neuschöpfer des Tristanepos, nicht bloß der geschickte und geschmackvolle Bearbeiter eines mittelhochdeutschen Gedichtes. Die reichhaltigen

gelehrten Anmerkungen enthalten die Ergebnisse der ganzen, ausgedehnten Tristanforschung und einen sehr wertvollen Kommentar zu Gottfrieds Gedicht. Von Auflage zu Auflage haben sie an Umfang und Bedeutung zugenommen. Im Spielmannsbuch und Tristan hat die Übersetzungskunst von Wilhelm Hertz ihre größten Erfolge erreicht.

Bei Wolframs Parzival war die Aufgabe einer Erneuerung mit außergewöhnlichen Schwierigkeiten verknüpft. Wolframs Stil ist sehr eigenartig, durchaus persönlich, mit wunderlichen Eigenschaften und viel unverständlicher Gelehrsamkeit und Dunkelheit, worüber schon die Zeitgenossen klagten, behaftet. Die schriftstellerische Persönlichkeit Wolframs kann man nur am mittelhochdeutschen Text selbst kennen lernen, sie spottet jeder Übertragung. Aber das Gedicht von Parzival und dem Gral erregt doch die Teilnahme der weitesten Kreise, und eine Übersetzung, die einen poetischen Gesamteindruck gewährte, war sehr zu wünschen. Der Bearbeiter muß mit kundiger Hand die vielen Aus- und Anwüchse entfernen, um den Sageninhalt um so klarer hervortreten zu lassen. Man muß wohl oder übel Wolframs Persönlichkeit etwas zurückdrängen, um Parzival und den Gral ins Licht zu rücken. Das wußte und wollte Hertz: „wenn ich daher den Versuch wagte, den alten Dichter meinen Zeitgenossen näher zu bringen, so blieb mir nichts anderes übrig, als ihn, der in seiner Sprache nicht nachgebildet werden kann, in meine Sprache zu übersetzen.“ Vogt hat in den Jahrbüchern III 1899, S. 133—153 bei seiner eingehenden Besprechung hervorgehoben, daß Gottfried von Straßburg, der Gegner von Wolframs Stil und Darstellung, an diesem Parzival kaum noch etwas auszusetzen gehabt hätte. Ich meine, wir müssen das loben; ein anderes Verfahren war aus künstlerischen Rücksichten unmöglich und hätte nur zu einem unerträglichen Mischstil geführt.

Die gelehrten Zusätze bestehen in der schönen Abhandlung über die Sage von Parzival und dem Gral und in den Anmerkungen, die wieder einen ganzen Sachkommentar enthalten. Wenn wir im Parzival die großartige Einheit des Tristan vermissen, so werden wir durch die bunte Farbenpracht der überaus anschaulichen Schildereien entschädigt. Hertz beschreibt diese Seite der Dichtung so: „Welch eine Fülle von Bildern ist in den Riesenteppich dieses Gedichtes eingewebt, glühend in buntester Farbenpracht! Auf der einen Seite die weltliche Ritterschaft des Königs Artus mit ihren Freudenfesten auf lichter Flur, mit Frauendienst und Abenteuerfahrt; auf der anderen der geistliche Ritterorden des Grales mit seiner bei aller Herrlichkeit trauerdüsteren Burg in einsamer Waldwildnis. Daneben Klinschors Wunderland mit dem Zauberapparat der Ritterromane, mit Wunderbett und Zauberspiegel und auf Erlösung harrenden gefangenen Königinnen. Hier die gastliche

Burg des Gurnemanz, wo liebliche Mägdlein den jungen Fremdling im rosenüberschütteten Bade mit linden Händen pflegen; dort Trevrizents stille Waldklause, wo es keine andere Bewirtung gibt als Wurzeln und Quellwasser und ernste, heilige Gespräche. Hier die holde, unschuldige Kondwiramur, die nachts hilfeflehend an ihres Gastes Bette kniet, zwei Tränen auf den Wangen, eine dritte am Kinn; dort die verbitterte, herrische Orgeluse, die eine grausame Freude daran findet, ihre Werber gegen ihren Feind ins Verderben zu jagen; die schuldlos leidende Jeschute auf strauchelnder Mähre, im zerrissenen und nur durch Knoten zusammenhängenden Kleid, durch das ihr schwanweißer Leib schimmert, und daneben die üppige Königstochter Antikonie, die sich von dem kecken Gawan im Sturm erobern läßt und den Störern ihrer Schäferstunde die schweren Schachfiguren an die Köpfe wirft; das reizende kleine Fräulein Obilot, das im Trotze gegen seine große Schwester den unbekannten Gawan zum Ritter wählt, aber um ein Abzeichen in Verlegenheit kommt, da sie nichts als Puppen hat, schließlich ihm ihren Ärmel schickt, den der Sieger ganz zerhauen aus dem Kampfe zurückbringt, worauf sie ihn triumphierend wieder an ihren blanken Arm streift — und mitten in diesem Gewühle die bezaubernde Gestalt des jungen Parzival, mit der Feenschönheit seiner Ahnfrau, der freudigen Heldenkraft seines Vaters und dem treuen Herzen seiner Mutter, ohne alle Frage die liebenswürdigste Gestalt der ganzen Ritterdichtung. Er trägt wie kein anderer in der konventionellen höfischen Welt die unverkünstelten Züge reiner, rührender Menschlichkeit, und seine Familienliebe hat nur im Volksepos, nirgends aber in der adeligen Kunstdichtung ihresgleichen. Es ist ein Hauptvorzug der Komposition, daß wir ihn auch in der großen Gawanepisode nie ganz aus den Augen verlieren, daß er immer wieder im Hintergrunde der Handlung bedeutsam auftaucht, um uns mitten im Gewirre der zufälligen Abenteuer das feste Ziel der Dichtung ins Gedächtnis zu rufen."

Über Wolframs dichterische Persönlichkeit schreibt Hertz: „Wolfram beherrscht den fremden Stoff mit überlegenem Geiste und drückt ihm das scharfe Gepräge seiner Persönlichkeit auf. Kein anderer Dichter des deutschen Mittelalters ist so sicher schon aus wenigen Versen zu erkennen wie Wolfram. Mit der zartesten Empfindung verbindet er einen überraschenden Gedankenreichtum und Tiefsinn, der sich seine eigene Sprache schafft. Mit Bewußtsein strebt er nach Selbständigkeit des Ausdruckes, auch auf die Gefahr hin, daß dieser nicht selten dunkel und gesucht barock erscheine. Er erzählt lebendig und liebevoll; aber doch umspielt seine Lippen gar häufig ein schelmisches Lächeln, leicht hingeworfene Scherzreden verraten uns, daß er allezeit über seinem Stoffe steht und seine Individualität seinem Werke nicht opfern will.

Stellt er doch selbst seine Ritterwürde höher als seinen Dichterruhm, die Tat höher als das Wort, den Mann höher als den Dichter. Wenn auf der einen Seite dieses Vordrängen seiner Persönlichkeit seinem Epos im ästhetischen Sinne Eintrag tat, so entschädigt uns dafür auf der anderen Seite der Reichtum und die Originalität dieser Persönlichkeit. Es ist ein ganzer Mann des deutschen Mittelalters, voll Gottesfurcht und Weltfreudigkeit, der uns aus dem Parzivalgedicht mit frischen, geistvollen Augen anblickt, kein weltflüchtiger Asket, kein Glaubensfanatiker, sondern ein Mann des Lebens mit hellem Kopf und warmem Herzen, der für alle menschlichen Regungen, hohe und niedere, empfänglich ist."

Als sittlicher Grundgedanke waltet im Parzival wie in deutscher Heldensage die Treue. Damit hat Wolfram die französische Rittermäre im deutschen Geist gestaltet. Aber nichts Asketisches, nichts Mystisches liegt in Wolframs ritterlichem Herzen. „Das ist des Menschenlebens höchstes Ziel, daß man sich des Himmels Huld verdiene, ohne den Freuden der Erde den Rücken zu kehren. Hoch über der mönchischen Gralritterschaft thront Parzival im Arme treuer Liebe."

Anmerkungen und Einleitung berühren manche wissenschaftlich tiefgreifende Frage, zu der Hertz eine bestimmte Stellung einnimmt. Ich kann hier nichts mehr daraus anführen und verweise auf Vogt a. a. O., der eine Hauptfrage, die nach der unmittelbaren französischen Vorlage Wolframs, eingehend erörtert.

Endlich besitzen wir von Hertz noch zwei kleine stabreimende Übersetzungen, Beowulfs Tod aus dem Angelsächsischen und König Eiriks Ehrenlied aus dem Altnordischen, worin auch im Neuhochdeutschen die Regeln des alten epischen Stabverses sorgsam eingehalten sind.

Überblickt man diese ganze vorzügliche Übersetzer- und Bearbeitertätigkeit, so passen darauf die Worte der Marie de France, die Hertz also verdeutscht:

Und darum nun gedenk ich wieder
Der lieben, oft gehörten Lieder,
Die Sänger in vergangnen Tagen
Ersonnen und durchs Land getragen,
Damit, was Schönes einst geschehn,
Im Geiste möge fortbestehn.
Ich weiß, kein Ohr ist für sie taub,
Sie zu vergessen dünkt mich Raub.
Drum hab' ich Reim und Vers erdacht
Und oftmals emsig drob gewacht.

Als Vermittler alten Sagenguts an die Gegenwart, daß es dem modernen Menschen wahren Kunstgenuß bereitet, ragt Hertz über alle anderen, die sich damit abgemüht haben, weit hinaus. Der unvergängliche Ge-

halt der alten Quellen ist damit für die Gegenwart gerettet. Altes Gold und Edelgestein ist von Schutt und Schlacken so gereinigt, daß es hell und freudig dem heutigen Beschauer entgegenblinkt. Eine Feinfühligkeit, die nur inniger Artverwandtschaft entspringen kann, befähigt einzig zu solcher Arbeit, zu der sich wohl manche herandrängen, aber nur wenige berufen sind. Eine Zeit, die die gewaltigen Dramen Richard Wagners verstehen lernte, muß einem Wilhelm Hertz doppelt dankbar sein, der uns auch die alten Gedichte, insbesondere Tristan und Parzival, künstlerisch eindrucksvoll wieder aufleben ließ.

Wilhelm Hertz begann seine dichterische Tätigkeit zuerst mit dramatischen Versuchen, von denen aber nichts veröffentlicht wurde, auch nicht der Ezzelin, der 1857 in München bei einer Preisbewerbung lobend erwähnt wurde. Die Gedichtsammlung von 1859 gewährt den ersten Einblick in sein poetisches Schaffen. Zwei Gruppen treten uns entgegen: Lyrisches und Episches. Die lyrischen Gedichte zeigen jugendlich romantische Regungen und klingen an Vorbilder, Mörike, Geibel, ja sogar an Heine an. Aber sie bewähren auch schon Selbständigkeit, tiefe Empfindung, Anschaulichkeit und großen Stimmungszauber. Vor allem treten blühende Natur- und glühende Minneschilderungen hervor. Eine Gruppe von Gedichten in antiken Maßen folgt den Spuren von Goethes römischen Elegien und schwelgt mit voller Unbefangenheit im Anblick der natürlichen Schönheit. In den Gesammelten Dichtungen 1900 sind nicht alle lyrischen Gedichte aufgenommen. Neue kamen nur in geringer Anzahl hinzu. Neigung und Begabung hatten den Dichter zur epischen Dichtung gewiesen. Die Balladen und Romanzen, die germanische Helden- und Volkssagen behandeln, lehnen sich auch in der bevorzugten Strophenform, dem Hildebrandston, an Uhlands Vorbild an. Besonders gelungen scheint mir das Karalied, das den beiden Helgiliedern der Edda ein drittes, im Original verlorenes in schöner Ergänzung zur Seite stellt. Seine Meisterschaft bekundete der Dichter bereits 1859 mit dem Epos von Lanzelot und Ginevra. Als Hauptquelle diente der englische Roman „Le Morte d'Arthur" von Malory (1485), aber nur die allgemeinen Umrisse sind der Quelle entnommen, Ausführung und die meisten Einzelheiten sind neu und eigentümlich. Das Gedicht wird nicht nach Gebühr gewürdigt, obwohl es in jeder Hinsicht unsere Bewunderung verdient. Wilhelm Hertz macht hier den Versuch, den Gedanken der Tristansage neu und selbständig zu gestalten, indem die Liebenden sich zu überwinden, zu entsagen trachten, ihre Liebe am Ende als sündhaft empfinden und zu besiegen suchen. Ganz ähnlich hat auch Kristian, einer der ersten Tristandichter, im Cligés eine solche Umgestaltung des Tristanproblems unternommen. Kristians Lancelot erinnert natürlich ebenso

im ganzen wie im einzelnen an den Tristan. Aber der Versuch konnte nicht glücken. Gerade da, wo der Liebe das Daseinsrecht bestritten wird, wirkt die Handlung matt und unwahr. Und gerade hier werfen die Beurteiler, von denen übrigens keiner den Zusammenhang mit dem Tristan zu ahnen scheint, einzelne Schwächen vor. König Arthur ist nach dem Vorbild Markes gezeichnet, die ihm vermählte Königin Ginevra ist Isolde, Lancelot ist Tristan. Die Rolle des eifersüchtigen Verräters und tückisch lauernden Feindes ist Mordred zugeteilt. Beim Maifest erblickt Lancelot die heißgeliebte Königin Ginevra,

> Die strahlend in der Frauen Schar
> Des Festes Frühlingsfürstin war.

Am anderen Tag reitet Arthur auf Mordreds Rat zum Jagen, Lancelot bleibt als Beschützer der Damen zurück. Im dritten Gesang wird die Zusammenkunft des Paares geschildert:

> O Liebesnacht! In sel'gem Schweigen
> Durchwandelst du den Sternenreigen.
> Du fällst des Tages neid'sche Schranken,
> Versenkst im Fühlen die Gedanken;
> Du sühnst manch freudenlos Geschick
> Mit einem Wonnenaugenblick
> Und spendest ungemessen
> Dein trunkenes Vergessen!
> O Liebesnacht! In deiner Hut
> Des Lebens tiefst Geheimnis ruht.
> Du tränkst den Keim im Erdenschoße;
> Du sprengst die grüne Haft der Rose
> Und hüllst verschämter Wangen Schein
> In deine keuschen Schatten ein!

Die bangen Ahnungen der Liebenden werden wahr. Mordred erscheint mit Mannen am Gemach, um Lancelot gefangen zu nehmen. Der Ritter schmettert seine Feinde nieder. Aber er muß allein fliehen, Ginevra weigert sich, Arthurs Zorn zu weichen.

> O glücklich Weh! O sel'ges Scheiden!
> Nun schau' es offen alle Welt,
> Wie mich dein Arm umfangen hält!
> Hier endet meines Lebens Lauf,
> Die Hoffnung und die Furcht hört auf,
> Und aller Zwang, der mich umwoben,
> Ist wie ein schwüler Traum zerstoben.
> Leb wohl, und fliehe rasch von hier!
> Mein Liebessegen zieht mit dir,

Und mag das Bild glücksel'ger Zeiten
Dich durch die öde Welt geleiten!
Noch küss' ich dich, noch fass' ich dich,
Und jetzt auf ewig lass' ich dich!

Die wie Isolde im alten Roman zum Feuertod verurteilte Königin befreit und entführt Lancelot. Auch Tristan rettet so Isolde. Auf seiner Burg, wo er mit Ginevra weilt, wird Lancelot von Arthur belagert. Wie froh und freudig bewegt weiß Hertz den Kampf zu besingen:

Hei, morgenfrischer Heldenkampf
Im Blütenregen und Waldesdampf!
Der Wind ist kühl, die Luft ist blau,
Auf Helm und Harnisch glänzt der Tau.
Die Rosse schnauben die Wiesen entlang
Und wiehern in den Drommetenklang;
Schwertschwingende Kämpen Mann an Mann
Tummeln sich zwischen den Bäumen im Tann,
Und die Wangen glühn, und die Herzen schlagen
In wildem, kräftigem Behagen.
O süßer Tod in früher Stund
Auf duftig weichem Fichtengrund!
Wo klare Bächlein murmelnd springen,
Das Herz in tiefen Schlummer singen,
Und draußen vor der Waldesnacht
Der Lerche Siegeslied erwacht.

Der wunde König Arthur findet auf Lancelots Schloß Pflege, der Ritter zieht freiwillig zur Sühne seiner Schuld ins Elend, Ginevra bleibt bei Arthur zurück. Die letzten Gesänge berichten von Mordreds Verrat an Arthur, wie er das Reich seines Herrn und Königs an sich reißt, und von der Racheschlacht, aus der ein Schiff den sterbenden König ins Feenland Avalon entführt. Ginevra ist im Kloster, Lancelot lebt in einer Einsiedlerklause am Waldesrand. Mordred, dem Untergang entronnen, führt das Leben des Ächters im Walde. Er verwundet die Königin tödlich, als sie dem Irrenden an der Klosterpforte Labung reicht. Durch Mordred selbst, der dem vermeintlichen Klausner beichtet, erfährt Lancelot die Untat und den Aufenthalt der Königin, die in Sterbensnot darniederliegt. Er rächt sich an Mordred, empfängt aber selber im Kampf die Todeswunde.

Ginevra liegt im Lauschen;
Die Frühlingsstürme rauschen.
Ihr Herz mit flücht'gen Flügelschlägen
Strebt dem geliebten Freund entgegen.
Die Seele zaudert im Entschweben;
Die Sehnsucht zieht sie noch ins Leben. —

Da trabt ein Roß vom Bergeshang,
Und eine Stimme hallt im Gang —
Ginevra horcht von Nacht umstrickt:
Er ist's! er ist's! — Ihr Herz erschrickt;
Ihr Herz steht still. — Es ist geschehen:
Sie soll sein Antlitz nimmer sehen.

Er tritt erbebend in die Kammer;
Lang steht er fern in stummem Jammer.
Dann naht er still und neigt sich dicht
Auf ihr entschlafnes Angesicht.
Von seinem Herzen sinkt die Hand,
Das Blut durchströmt sein Festgewand.
Sein Auge schwelgt an ihrem Bild,
Er kost ihr Haupt und lächelt mild,
Er küßt sie leis und lächelt wieder —
Und sterbend sinkt er zu ihr nieder.

Sie ruhn im heil'gen Liebesbund,
Die bleichen Schläfer, Mund an Mund,
Und Friede glänzt auf ihren Wangen,
Und Friede hält ihr Herz umfangen.
Still heimlich liegt das Brautgemach;
Doch draußen wird's im Garten wach.
Der Frühling weckt sein Lustgesinde,
Am Fenster flattern Laubgewinde,
Und ferne singt im grünen Tann
Ein Vöglein hell den Morgen an.

So waltet im ganzen Gedicht Tristanzauber und Tristanstimmung, wennschon die äußere Handlung sehr vereinfacht ist, Vorgeschichte, Liebestrank und andere äußere Umstände fehlen. Aber in der Hauptsache herrscht volle Übereinstimmung. Wilhelm Hertz schlug in diesem ersten Epos den Grundton an, der seine anderen Schöpfungen durchklingt und ihn zum Vollender des Tristanepos befähigte, die von lyrischer Empfindung durchwehte Erzählungsweise. Liebesmären sind ja auch nur als lyrische Epen denkbar. Sprache, Ausdrucksvermögen, Vers- und Reimkunst sind bereits in Lancelot und Ginevra hochvollendet.

Schalkhaften Humor entfaltet Hertz aufs glücklichste in seinen nächsten kleinen Gedichten, Hugdietrichs Brautfahrt 1863 und Heinrich von Schwaben 1867. Hugdietrich ist eine köstliche, sehr freie Umdichtung der Einleitung des mittelhochdeutschen Gedichtes von Wolfdietrich. Hugdietrich gewinnt durch List die in einem Turme streng bewachte Hildeburg, Walgunds von Salneck Tochter, zum Weib. Als Mädchen

verkleidet, unter dem Namen Hildegund verschafft der junge Held sich Zutritt zum Turm. Ausgezeichnet ist die Szene, da die Königin Liebgart, Hildeburgs Mutter, ihren vertrauensseligen, von Hildegund entzückten Eheherrn über deren wahre Art belehrt. Mit wenigen kurzen Zügen sind die handelnden Personen eigenartig und lebensvoll gezeichnet.

Heinrich von Schwaben behandelt ein im Mittelalter oft erzähltes Motiv. Heinrich, der Sohn des schwäbischen Herzogs Luitpold, soll nach dem Spruche der Sterne Konrads des Saliers Nachfolger auf dem Kaiserstuhle werden. Der Blutbefehl des Kaisers, der das neugeborene Kind beiseite schaffen lassen will, wird vereitelt. Im Walde wächst der junge Heinrich heran und tritt als Jüngling vor Konrad, der heftig erschrickt. Er entsendet den Junker als Brautwerber für den byzantinischen Prinzen nach Nürnberg zu seiner Tochter Agnes. Diese vertauscht listig des schlafenden Boten Brief mit einem anderen des Inhalts, Heinrich sei ihr zum Gemahl bestimmt. So wird Heinrich der Eidam des Kaisers, der gewähren muß, was er nicht mehr ändern kann. Wenn auch die Erzählung selbst unwahrscheinliche Züge enthält, so ist die Schilderung doch zart und anmutig und von einem gewissen Heimatgefühl durchweht.

Aber die Krone der eigenen Dichtungen von Wilhelm Hertz ist das Klostermärchen vom Bruder Rausch, die wunderlieblichste Blüte deutscher Volkssage. Der Inhalt des kleinen, zehn kurze Abenteuer umfassenden Gedichtes, dessen Vorlage, das niederdeutsche Reimgedicht vom Broder Rusche aus dem 15. Jahrhundert, nur sehr wenig von der köstlichen Neudichtung enthält, ist überaus einfach. Ein Alb, Bruder Rausch, entschlief zur Zeit, da das Christentum in Deutschland einzog, in einer Höhle. Nach 700 Jahren wacht der elbische Wicht in einer ihm fremden neuen Welt auf. Er verdingt sich zuerst bei den Mönchen eines Bettelklösterleins, versucht dann als Wechselbalg bei einer jungen Förstersfrau unterzukommen, dient hernach auf einem Bauernhof, wandert hierauf zur Stadt zu Professoren und Studenten und eilt schließlich, müde dieser ganzen undankbaren Menschenwelt, hinaus aufs freie Feld, wo er von seinesgleichen über den Wandel der Zeiten belehrt wird. Da folgt er dem wohlgemeinten Ruf des Guardians des Klosters, zu dem er zurückkehrt, und wird ein Teufelchen. So macht der heidnische Alb Frieden mit der Kirche, um ungestört, wenn auch unter veränderten Umständen, fortbestehen zu können. Das Büchlein ist von tiefsinnigem, goldenem Humor gewürzt; aber die leise Klage der deutschen Volkssage über die treulose Menschenwelt klingt überall hindurch. Die einzelnen Bilder, die den Wicht in den verschiedensten Lebenslagen zeigen, sind von unvergleichlicher Anschaulichkeit und

Lebendigkeit. Fast alle Züge des deutschen Elbenglaubens fanden wirkungsvolle Verwendung. Aber auch tiefe Fragen, das Verhältnis des deutschen Heidentums zur christlichen Kirche, werden angerührt. Auf die den Alb umgebende Menschenwelt fallen treffende Schlaglichter. Und all dieser staunenswerte Reichtum fügt sich zwanglos in den Rahmen einer schwankhaften Reimerei. Meisterhaft ist auch die Sprache dieser Dichtung, zumal im Gegensatz zur leidenschaftlich bewegten und tragisch ernsten des Tristan.

Ganz besonders glückten die Szenen im Kloster, dessen Brüderschaft uns ungemein lebendig vor Augen tritt. Auf der einen Seite der welterfahrene, gelehrte und kluge Guardian Irminold, auf der anderen die Herde der geistesarmen Mönche, aus denen wiederum einige besonders hervorgehoben sind. Mit wenig Strichen ist ein farbenhelles, plastisches Bild einer jeden Persönlichkeit gegeben. Rausch schafft den armen Mönchen ein herrliches Freudenleben und eröffnet ihnen eine Welt ungeahnter Wonnen und Wunder. Am Sonnwendabend hält gar Frau Minne ihren Einzug, als der Wicht die Zauberfiedel streicht. In der Schilderung des Albleichs und seiner alles bezaubernden Wirkung erreicht die Dichtung einen unbeschreiblichen Höhepunkt. Und dann am nächsten Morgen Regen und Genibel! In dieser öden, jämmerlichen Stimmung erhebt sich die Gewissensqual der sündigen Mönche, es kommt zu nächtlicher Schlägerei, die Bruder Rausch in gerechtem Zorne über den schnöden Undank schürt. Aber er muß nun auch das Kloster verlassen und bei anderen Menschen sein Heil versuchen. Wahrhaft ergreifend wirkt es, wenn Bruder Rausch mit seinem Vetter Mummhart, dem Feuermann, das wilde Heer vorbeiziehen sieht und aus dem Schicksal der Großen Trost für sein eigen Unglück schöpft:

Sieh, raunte Mummhart, dieses war
Dereinst Walhallas Heldenschar.
Und denkst du noch der Wolkenfraun?
Wie war es herrlich anzuschaun,
Wenn sie, den Helm im Goldgelock,
Mit Speer und Schild und Waffenrock,
In siegreich königlichen Sitten
Zum Walfeld durch die Lüfte ritten!
Erkennst du sie, den Stolz der Lieder,
In diesem Hexentrosse wieder?
Und kennst du den vergrämten Mann,
Der dort im Fuchshut trabt voran?
Der Alte auf dem magern Schimmel,
Dereinst der höchste Herr im Himmel,

Durchirrt er nun, entthront, verdammt,
Sein treulos Volk. Was ihn umflammt,
Das ist der Hölle Feuerschein;
Beim Satan zieht er aus und ein.
Er, den von Ehrfurcht ganz verzagt
Wir einst kaum anzuschaun gewagt,
Der Gott der Helden und der Dichter,
Der führt nun dieses Schandgelichter!

Da tröstet sich Bruder Rausch beim Gedanken, unter der Herrschaft des Christentums auch ein Teufelchen werden zu müssen, weil er bei diesem Beruf nicht bloß geduldet, sondern sogar sehr beachtet wird. Und so ist ja auch wirklich viel vom heidnischen Elbenglauben unter leichter Teufelsmaske ungekränkt am Leben geblieben.

Um Wilhelm Hertz stand nur ein kleiner Kreis derer, die ihn wirklich kannten und, das ist gleichbedeutend, verehrten. Aber sein Ansehen ist im steten Wachsen, und seine Werke werden immer mehr geschätzt werden. Wilhelm Hertz war nie Modedichter, umsonst quälen sich die Literarhistoriker, ihn irgendwo einzureihen und einer „Richtung" oder „Schule" anzugliedern. Er war eben ein Meister, ein echter Künstler, dessen Werke in sich abgeschlossen und abgerundet dastehen und zum festen, dauernden Bestand der deutschen Dichtung gehören.

Verzeichnis der Schriften von Wilhelm Hertz

I. Gelehrte Schriften.

Der Werwolf, Beitrag zur Sagengeschichte. Stuttgart 1862.

Über den ritterlichen Frauendienst. Im „Heimgarten", herausgegeben von Herm. Schmid, München 1864 Nr. 689, 701, 721.

Die Walküren. Im Morgenblatt der Bayerischen Zeitung 1866 Nr. 114, 116, 117.

Deutsche Sage im Elsaß. Stuttgart 1872.

Die Nibelungensage. Vortrag. Berlin 1877.

Die Sage von Parzival und dem Gral. Nord und Süd, Juli 1881; Sonderausgabe Breslau 1882. Neudruck im Parzival 1898.

Die Rätsel der Königin von Saba. In der Zeitschrift für deutsches Altertum XXVII, 1—33. 1883.

Beowulf. Vortrag. Nord und Süd, Mai 1884.

Mythologie der schwäbischen Volkssage. Das Königreich Württemberg, eine Beschreibung von Land, Volk und Staat, herausgegeben vom Kgl. statistisch-topographischen Bureau II, 1 301. Stuttgart 1884.

Über den Namen Lorelei. Sitzungsberichte der Münchener Akademie der Wissenschaften 1886, II 217.

Aristoteles in den Alexanderdichtungen des Mittelalters. In den Abhandlungen der Münchener Akademie XIX, I. 1890.

Gedächtnisrede auf Konrad Hofmann. München 1892.

Die Sage vom Giftmädchen. In den Abhandlungen der Münchener Akademie XX, I, 1893.

Aristoteles bei den Parsen. In den Sitzungsberichten der Münchener Akademie 1899, II 475.

Gesammelte Abhandlungen, herausgegeben von F. v. d. Leyen. Stuttgart und Berlin 1905.

Aus Dichtung und Sage, Vorträge und Aufsätze, herausgegeben von K. Vollmöller. Stuttgart und Berlin 1907.

II. Übersetzungen.

Das Rolandslied, das älteste französische Epos. Stuttgart 1861.

Marie de France, poetische Erzählungen nach altbretonischen Liebessagen. Stuttgart 1862.

Aucassin und Nicolette, ein altfranzösischer Roman. Wien 1865.

Tristan und Isolde von Gottfried von Straßburg, neu bearbeitet und nach den altfranzösischen Tristanfragmenten des Trouvere Tomas ergänzt. Stuttgart 1877. 3. Aufl. 1901.

Beowulfs Kampf mit dem Drachen, aus dem Angelsächsischen. Im Schwäbischen Dichterbuch, herausgegeben von Paulus und Weitbrecht, Stuttgart 1883, 85.

Spielmannsbuch, Novellen in Versen aus dem XII. und XIII. Jahrh. Stuttgart 1886. 2. Aufl. 1900.

Parzival von Wolfram von Eschenbach. Stuttgart 1898.

III. Dichtungen.

Gedichte. Hamburg 1859.

Lanzelot und Ginevra, ein episches Gedicht in zehn Gesängen. Hamburg 1860.

Hugdietrichs Brautfahrt, ein episches Gedicht, Stuttgart 1863. 3. Aufl. 1880. Prachtausgabe mit Bildern von A. v. Werner, Stuttgart o. J.

Heinrich von Schwaben, eine deutsche Kaisersage. Stuttgart 1867. 2. Aufl. 1868.

Bruder Rausch, ein Klostermärchen. Stuttgart 1881. 4. Aufl. mit Buchschmuck von Franz Stassen, Stuttgart und Berlin 1902.

Gesammelte Dichtungen. Stuttgart 1900.

Die Edda in deutscher Nachbildung[1])

Bei der Belebung germanischer und deutscher Vergangenheit haben von Anfang an Gelehrte und Dichter zusammengewirkt. Die ästhetische und historische Teilnahme wurde in gleicher Weise wachgerufen; es währte lange, bis die nüchterne zielbewußte Wissenschaft von der gutgemeinten, aber meist gänzlich unklaren und verwirrten Begeisterung ungeschulter Liebhaberversuche sich absonderte. Sobald die Wissenschaft einmal in sichere Bahnen eingelenkt hatte, förderte sie immer bessere und reinere Erkenntnis zutage; die Wahnvorstellungen bloßer Liebhaber oder Dichter konnten ihren Entwicklungsgang nicht mehr beirren und blieben auch völlig unbeachtet. Aber nach wie vor liefen derlei Bestrebungen nebenher, denen allen doch im Grunde eine schöne und lobenswerte Absicht zu eigen ist, die Gestalten altgermanischer Sage und Dichtung wieder volkstümlich zu machen. Freilich bleibt häufig genug das Können weit hinter dem Wollen zurück. Unverstand und Unkenntnis, Mangel an Geschmack und poetischer Begabung muß man bei den meisten Dichtungen, die auf solche Stoffe sich gründen, tadeln. Der Kundige wird geärgert, der Unkundige bleibt teilnahmlos, da weder Stoff noch Behandlung erwärmen; und bei dem vielen Wertlosen geht leicht der Maßstab für gut und schlecht verloren. Ein lehrreiches Beispiel bietet das Bekanntwerden der Edda in Deutschland. Mit lebhafter Teilnahme werden die altnordischen Gedichte begrüßt; zahlreiche Verdeutschungen sind seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis auf unsere Tage herab zu verzeichnen; neben dieser unmittelbaren Wirkung, die in eigentlichen Übersetzungen zum Ausdruck kommt, gehen auch viele mittelbare Anregungen von der Edda aus, freiere Bearbeitungen einzelner Sagen, Nachdichtungen, völlige Umformung und Neugestaltung des Sagenstoffes. Verfolgt man die einzelnen Leistungen dieser Art, welche ihrer Anlage nach teils der Geschichte der germanischen Altertumskunde, teils der Literatur, soweit sie aus dem heimischen Sagenhorte schöpft, angehören, so findet man eine Stufenleiter von Wunderlichkeiten, Geschmacklosigkeiten und Dummheiten bis zu gediegenen, trefflichen, ja erhabenen Werken. Die ergötzliche und lehrreiche Betrachtung ist im Zusammenhange noch nicht angestellt worden. Wir versuchen sie hier mit möglichster Vollständigkeit, wenigstens was die Übersetzungen anlangt. Die freieren Nachdichtungen sind oft so verborgen und verstreut, daß eine erschöpfende Aufzählung schwer halten dürfte. Einen Überblick über

[1]) Aus der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, herausgegeben von Max Koch. Berlin 1893.

die Versuche, die Eddagedichte in Deutschland einzubürgern, gewährt allenfalls Theodor Möbius[1]) in seinem ausgezeichneten bibliographischen Werke über die nordische Altertumskunde, aber nicht vollständig und ohne Beurteilung. Simrock und Gering, die beiden einzigen wissenschaftlichen verlässigen Eddaübersetzer, haben die so anziehende Frage nicht erörtert. Darum ist die Behandlung des Themas gleichsam als bescheidener Nachtrag zur trefflichen Edda Gerings (1892) wohl gerechtfertigt.

Edda heißt ein Werk des isländischen Gelehrten Snorre Sturluson, welches er um 1230 verfaßte. Es ist ein gelehrtes Handbuch der Dichtkunst, worin auch ein Abriß der nordischen Götter- und Heldensage in prosaischer Erzählung, jedoch mit einzelnen Strophen älterer zugrunde liegender Lieder untermischt, mitgeteilt wird. Ferner versteht man seit dem 17. Jahrhundert unter der Bezeichnung „ältere", „poetische", „Lieder"-Edda, oder „Edda Saemunds" eine Sammlung von Liedern aus der norwegisch-isländischen Götter- und Heldensage, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf Island zustande kam. Die einzelnen Lieder dieser Sammlung stimmen großenteils mit denjenigen überein, die auch Snorre Sturluson benutzte, sie sind von sehr verschiedenem Ursprung, Alter und Wesen, der Form nach strophisch und stabreimend. Sie gehören der isländischen Kunstdichtung, nicht der Volksdichtung an. Ihr Wert beruht namentlich in ihrem Inhalt. Diese Sammlung, die also keineswegs einheitliche Stücke enthält, meint man gewöhnlich, wenn man von der Edda spricht, während Snorres Edda, welcher der Name allein rechtmäßig zukommt, mehr bloß als Ergänzung herangezogen wird. Mit der Liedersammlung, welche in der Hauptsache nur in einer aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammenden Handschrift uns überkam, haben wir uns auch hier fast ausschließlich zu beschäftigen. Die Snorra Edda, die ich nur nebenher, soweit es nötig ist, behandle, wurde den isländischen Gelehrten früher bekannt, weil man sie das ganze Mittelalter hindurch häufig abschrieb; bereits 1665 veranstaltete Resenius zu Kopenhagen eine Ausgabe mit lateinischer und dänischer Übersetzung und Erklärung. Die Liederhandschrift wurde erst in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts vom isländischen Bischof Brynjulf Sveinsson wiederaufgefunden und gelangte zunächst nur gelegentlich in Auszügen und Bruchstücken zur Veröffentlichung. Eines der wichtigsten Stücke, die Voluspá, erschien 1665 und 1673, ebenfalls mit Erklärungen und lateinischen Übertragungen versehen. Beide Ausgaben verdanken wir demselben Re-

[1]) Catalogus librorum islandicorum et norvegicorum aetatis mediae, Lipsiae 1856 und Verzeichnis der auf dem Gebiete der altnordischen Sprache und Literatur von 1855 bis 1879 erschienenen Schriften, Leipzig 1880.

senius[1]). Lange Zeit bilden diese Werke die Hauptquelle der Eddakenntnis. Das Wandererlied, wie Odin die Volva aus dem Todesschlummer singt und sie um Weissagung fragt, war durch des Bartholin antiquitates danicae 1689 zugänglich. Auch die ersten deutschen Übersetzungen gehen auf diese unvollkommenen und unzulänglichen Ausgaben zurück. Vielleicht regte gerade die Dunkelheit und Unverständlichkeit dazu an. Immerhin verdient hervorgehoben zu werden, daß die Verdeutschungen mit den Textausgaben Schritt hielten, daß man in Deutschland bereits lebhaftes Interesse für die Edda an den Tag legte, noch ehe eine bequeme Gesamtausgabe zu Gebote stand. Aus den Kreisen der Barden gingen die ersten auf die Edda gerichteten Versuche hervor. Ein gemeinsamer Zug haftet lange allen älteren deutschen Übersetzungen aus dem Altnordischen an. Die Verfasser, welche namentlich von der Schönheit des Stoffes ergriffen sind, besitzen überaus mangelhafte Kenntnisse der nordischen Sprachen. Sie sind im wesentlichen darauf angewiesen, die beigegebenen dänischen und lateinischen Übertragungen und Auslegungen in Verse umzusetzen. Es ist also ziemlich oberflächliche Arbeit. Der metrische Bau ist den Übersetzern ebenso unbekannt. Schon darum, weil gründliche Kenntnisse fehlten, blieben solche Versuche ohne tiefe Wirkung. Die vorhandenen Lieder zählen aber gerade zu den schwierigsten, und selbst eine richtige Übersetzung muß noch obendrein dem deutschen Leser mit weise und verständig ausgewählten Erklärungen zu Hilfe kommen.

Gerstenbergs Gedicht eines Skalden[2]) führte die nordische Mythologie an Stelle der antiken in die deutsche Dichtung ein, aber nur äußerlich und ohne belebende Kraft. Nach dem Vorgange eines dänischen Dichters, Tullins, welcher heimische Göttersage zu freier Nach-

---

[1]) Für die genauen Titel dieser und aller andern hier genannten Werke verweise ich auf Möbius' Catalogus und Verzeichnis.

[2]) Gedicht eines Skalden. Kopenhagen, Odensee und Leipzig 1766. Dem Gedicht sind Erläuterungen der Eddensprache und der daraus aufgenommenen Anspielungen beigegeben, welche ausführlicher in den Schleswigischen Literaturbriefen, III, 1767, 21. Brief behandelt wurden. (Vgl. jetzt Deutsche Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jhs. in Neudrucken 30 S. 232 ff., 357 ff.). Gerstenberg besitzt keine selbständige und tiefere Kenntnis des nordischen Altertums, aber er kennt alle damals vorhandenen Quellenschriften der Fachgelehrten. Über Gerstenbergs Verhältnis zum nordischen Altertum vgl. Werner Pfau, Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte, 2, 161 ff. Die Literaturbriefe ließen sich überhaupt auf die nordische Mythologie und Sage ein. Eine „Geschichte Sigurths und Brynhildes" nach der Snorra Edda versuchte Sturz: vgl. M. Koch, H. P. Sturz S. 121 und 270. Über die Einwirkung der nordischen Mythologie im allgemeinen auf die deutschen Dichter vgl. Muncker, Klopstock 375 ff. Eugen Ehrmann, die bardische Lyrik im 18. Jahrhundert, Halle 1892, S. 71 ff., über Denis vgl. v. Hofmann-Wellenhof S. 191 ff.

dichtung verwertet hatte, war Gerstenberg verfahren, und ihm folgten in Deutschland begeistert Klopstock und die Barden.

Der Erfolg, den Gerstenbergs Verwertung der nordischen Mythologie hatte, regte zu Versuchen an, die Originale selber für die deutsche Dichtung zu gewinnen. Das Wandererlied gelangte zuerst auf dem Umweg über England zu uns. C. F. H. Weiße, „der Barde an der Pleiße," brachte ohne Verfassernamen 1770 zu Leipzig ein Büchlein heraus, „von den Barden nebst etlichen Bardenliedern aus dem Englischen." Darin war Grays englische Bearbeitung des Liedes (1768) ins Deutsche übertragen. Daß vom Original auf den verschiedenen Durchgangsstufen das meiste verloren ging, ist begreiflich.

Denis (die Lieder Sineds des Barden, Wien 1772) faßte die Aufgabe ernster an, indem er unmittelbar auf die Originale zurückgriff, die Voluspá nach Resens Ausgabe von 1673, Odins Helafahrt nach Bartholin bearbeitete. In dem Bande, welcher sonst die seichtesten Erzeugnisse der Bardenpoesie enthält, nehmen sich diese Gedichte seltsam genug aus. In der Einleitung zeigt Denis eine ziemlich ausgebreitete Belesenheit in den Quellenwerken, welche damals für die Erforschung der nordischen Altertumskunde vorlagen. Auch die Erläuterungen verraten ein achtungswertes Wissen. Die Voluspá ist mit einem frei erfundenen Vor- und Nachwort und einer Einschaltung im Bardenstile versehen, im übrigen aber nach Vermögen getreu mit annäherndem Anschluß an Strophenform und Rhythmus, jedoch ohne richtige Einsicht ins Wesen der Stäbe und demnach ohne deren sachgemäße Verwendung übersetzt. Für das Wandererlied baut Denis eine eigene Strophe von drei langen und zwei kurzen Zeilen, ohne Ursache, da die Form des Liedes von derjenigen der Voluspá nicht verschieden ist. Die Sprache ist ohne Schwung und Kraft, aber auch ohne besondere Mängel.

Herder hatte Voluspá, die Zauberkraft der Lieder (die Hávamál, die Resen mit der Voluspá 1665 zugleich herausgegeben hatte), Odins Höllengang oder das Grab der Prophetin übersetzt, „da von der nordischen Bardenpoesie noch nichts erschallet war". Die Voluspá liegt in doppelter Fassung von 1774 und 1778 vor[1]). Obwohl auch ihm ein

[1]) Herders sämtliche Werke herausg. von Suphan, Band 25 (1885) S. 95 ff., 460 ff. Herder benützte für die Voluspá die Ausgaben Resens von 1665 und 1673, nicht wie Redlich S. 682/3 meint, zwei Ausgaben vom Jahr 1665. Herder beruft sich auf zwei unter sich sehr verschiedene Ausgaben des Liedes, was nur für die von 1665 und 1673 zutrifft. Die Zeitschrift „Der Deutsche" 7. und 8. Teil, Hamburg 1774, S. 368 ff., brachte das Wandererlied unter dem Titel „Wodans Höllenfahrt". Die Verdeutschung ist schwungvoll, der ungenannte Verfasser rühmt Herder, übersetzt jedoch selbständig; er ersetzt die

tieferes Verständnis der Originale abging und er wie alle anderen vornehmlich aus zweiter Hand schöpfen mußte, so besitzen doch seine Verdeutschungen große Vorzüge. Zunächst möglichste Treue in Rhythmus und Strophenform; die Stäbe stehen nur selten, da, wo sie sich von selber boten. Aber dem Stile eignen dichterische Schönheiten; besonders war es aber Herders Bedeutung und die Umgebung, in welcher die Proben altnordischer Poesie hier auftraten, wodurch den Liedern eine ungleich gewaltigere Wirkung verliehen ward, als wenn sie neben Bardengesängen und mit bardischen Zutaten verunstaltet dem deutschen Leserkreis entgegentraten.

Ein ganz ungeheuerliches Machwerk brachte im Jahr 1777 Jacob Schimmelmann mit seiner isländischen Edda zuwege. Er übersetzt und erklärt Resens Eddaausgabe und „das sibyllinische Karmen die Voluspäh genannt" und „des Odins Sittenlehre, Hava oder Harsmäl". Das Buch, dessen „Nichtswürdigkeit" schon die Zeitgenossen erkennen mußten, enthält den denkbar größten Unsinn, zumal in der Erklärung, die sich durch den ganzen Text hinzieht. Den Mythen wird ein bis auf Noah reichendes Alter zugeschrieben, sie sollen die Geheimlehre der nordeuropäischen Völker, d. h. der Kelten und Germanen, die man im letzten Jahrhundert zusammenzuwerfen pflegte, in Bildern darbieten, in deren Auslegungen sich Schimmelmann von der allerschlimmsten Seite zeigt. Das Buch war zu wüst und zu verrückt, um irgendwie Anerkennung zu finden.

Durch Klopstock war Friedrich David Gräter (1768—1830) für das germanische Altertum begeistert; er fühlte sich besonders von den nordischen Sagen angezogen. Seine Leistungen sind zwar nicht sehr tief und gründlich, aber doch verdienstvoll, da er die Arbeiten der nordischen Altertumsforscher in Deutschland weiteren Kreisen der literarisch Gebildeten vermittelte. 1787 war der erste Band der Gesamtausgabe der Edda zu Kopenhagen erschienen; er enthielt eine Anzahl von Götterliedern mit lateinischer Übersetzung und ausführlichen Anmerkungen. Für die Kenntnis des nordischen Altertums bedeutete die mit lebhafter Freude begrüßte Ausgabe eine merkliche Förderung. Gräter machte sich sofort ans Werk, die erschlossenen Schätze auch in Deutschland zu verbreiten, indem er 1789 eine Sammlung von metrischen Übersetzungen nordischer Gedichte unter dem Namen „nordische Blumen" veröffentlichte. Acht Eddalieder waren verdeutscht, jedoch noch ohne Stäbe und ohne Versuch, die verschiedenen Strophenformen der Originale zum Ausdruck zu bringen. Vieles klingt recht zopfig, so

---

mythologischen Anspielungen des Liedes durch allgemein verständliche sinnentsprechende Ausdrücke. (Vgl. W. Grohmann, Herders nordische Studien. Rostock 1899.)

wenn im Skirnirliede der einfache Satz: „da wurde Freyr sehr liebeskrank“ also umschrieben wird: „die Schönheit dieses Frauenzimmers hatte einen so lebhaften Eindruck auf ihn gemacht, daß er darüber in seinem Gemüte sehr unruhig wurde“. Dem Lied von Lokes Scheltreden an die Götter stellt er ein ergötzliches Personenverzeichnis voran: Niord, aus dem Lande der Wanen, unter die Götter aufgenommen; Frey, sein Prinz; Loke der κακοδαίμων; Skade, eine Prinzessin; Freyja, Odurs Gemahlin und Odins Mätresse, sonst Göttin der Liebe; viele Asiaten und Alfen (Götter und Geister). Gräter begründete ein literarisches Magazin für die deutsche und nordische Vorzeit, welches in ungleichen Zeiträumen und unter mehrmals geändertem Titel von 1791 bis 1816 erschien. Hier brachte er noch weitere Übersetzungen in gleicher Art, das Wandererlied (Bragur 2, 158 ff.), das Mühlenlied der Snorra Edda (Idunna und Hermode 1, 1812, S. 205), das Grimnirlied (ebenda 1814, S. 57 ff.), das Lied von „Wölunder“ (ebenda 1, 73). Gräter fand in der nordischen Dichtersprache Anklänge an Homer, was ihn veranlaßte, das Lied von Rîg und vom Ursprung der Stände in deutschen Hexametern nachzudichten (Bragur 7, 1 ff.); das schöne Lied von Skirnir übertrug er sogar 1810 in griechische Hexameter: Σκιρνηρου ὁδοιπορια ἠ ὁ θεος Φρειρ μνηστηρ! (Vgl. dazu Bragur 8, 23.) Es entspricht Gräters Begeisterung für die germanische Vorzeit, daß er die Vergangenheit nicht bloß für die gelehrte Forschung, sondern auch für die neue Dichtung wiederzugewinnen trachtete. Mancher Aufsatz seiner Zeitschrift führt diesen Gedanken aus, er nahm auch solche Versuche auf, z. B. 1791 eine eigene Übersetzung von Sayers englischem Drama „Die Niederfahrt der Göttin Freyja“, einer freien ungeschickten Bearbeitung von Baldrs Tod nach dem Bericht der Snorra Edda; im Bardenalmanach von 1802 S. 31 ff. sind zwei Stücke aus des Dänen Ewald Trauerspiel von Baldrs Tod übersetzt. Vgl. auch Gräters lyrische Gedichte, Heidelberg 1809, S. 12 ff., 211 ff., wo seine freieren Nachahmungen der nordischen Dichtungen gesammelt sind; noch 1829 und 1831 erschienen einige Übersetzungen Gräters in seiner „nordischen Altertumskunde“ Heft 1 und 2, hier brachte er auch einiges aus den Sigurdliedern. Die langjährigen, oft unter den schwierigsten Umständen mutig fortgeführten Bestrebungen des schwäbischen Schulrektors, der begeistert unbeirrt für die wissenschaftliche und künstlerische Wiederbelebung des nordischen und deutschen Altertums kämpfte, sind noch heute rühmenswert. Für seine Zeit war sein Wissen sehr umfassend, zumal wenn man bedenkt, wie schwer der Zugang zu den alten nordischen Quellen in jeder Hinsicht noch war und wie wenig günstig die Zeitverhältnisse lagen. Von freieren Bearbeitungen nordischer Mythen sei hier noch hingewiesen auf den teutschen Merkur vom Jahre 1783, III, 242 ff.,

wo ein mit F. M. sich zeichnender Poet, durch Ewald angeregt, Balders Tod in Hexametern besingt; im Merkur 1793, I, 337 ff. übersetzte Neubeck ebenfalls Freas Niederfahrt nach Sayer. Hexameter über Balders Tod von C. C. G. Schmidt stehen im teutschen Merkur 1808, I, 46 ff.

F. Majers mythische Dichtungen vom Jahr 1818 enthalten neben Stücken aus der Snorra Edda auch Lieder aus dem ersten Band der Kopenhagener Ausgabe, und zwar Voluspá, Vafthrudnismál, Grimnismál, Skirnisfor, Thrymskvida, Hymiskvida und das Wandererlied. Die gelehrten Zutaten, welche bei mehreren späteren Übersetzungen sich als besonders störende Beigaben breit machen, sind hier noch in mäßigen Grenzen. Im Vorwort bemerkt Majer, er habe seine Verdeutschungen schon seit 1803 in verschiedenen Zeitschriften einzeln veröffentlicht. Ein Fortschritt gegen Gräter ist insoweit zu bemerken, als die verschiedenen Strophen zu sechs und zu acht Zeilen beibehalten sind. Über den Stabreim weiß Majer einiges, aber nur sehr äußerliches zu sagen; er ist sich nicht einmal darüber klar, daß die Stäbe an die betonten Silben gebunden sind; trotzdem behauptet er, den Anlautsreim nachahmen zu wollen. Es bleibt jedoch beim guten Vorsatze; nur selten wird er zur Tat.

Das Wandererlied, das Herder am besten und kräftigsten nachgedichtet hatte, schrieb Kosegarten im Göttinger Musenalmanach des Jahres 1800 (s. 209 ff.) in eine schwächliche und seichte Reimerei um, wobei der Reim viel unnötigen Wortschwall veranlaßt.

Ein urkomisches Werk schuf Ludewig Steckling, der Teutobarde: die germanische Edda oder die teutsche Götterlehre in Gedichten, erster Teil Prenzlow 1817.

Es ist eine freie Nachdichtung, welche aus an sich richtigen Erwägungen erstand. Steckling kennt die nordische Mythologie aus der Edda von Rühs 1812. Die Edda Snorres war vielfach verkürzt und verstümmelt nach Resen von dem Franzosen Mallet 1756 bearbeitet worden; dessen Werk hatte der wunderliche Gottfried Schütze[1]) 1765 ins Deutsche übersetzt. Nyerups dänischer Bearbeitung (1808) folgte Rühs, jedoch auch mit Rücksicht auf Resenius Ausgabe.

Außerdem hatte sich Steckling mit der keltisch-deutschen phantastisch aufgeputzten, mit den seltsamsten Götzen bevölkerten Mythologie, wie sie damals noch im Schwange war, vertraut gemacht. Er will nun die nordische Mythologie keineswegs in ihrer Gesamtheit für Deutschland in Anspruch nehmen, sondern nur insoweit deutsche, germanische Bestandteile darin vorlägen. Aber natürlich ist der begeisterte Teutobarde Lodowig nicht imstande, der so richtig erkannten Aufgabe auch

[1]) Koberstein, Grundriß, 4. Aufl. II 1350 Anm. r. Auch die Zeitschrift „der Deutsche", 5. u. 6. Teil, Hamburg 1773, S. 121 ff., 253 ff., brachte freiere Übersetzungen aus der Snorra Edda.

nur in bescheidenster Weise gerecht zu werden. Die Asen entkleidete er ihrer rauhen nordischen Gestalt und bildete sie unserer Denk- und Sinnesart, unserem Boden und Himmel gemäß um. „Zu den nordischen Sagen habe ich noch einheimische teutsche und eigene Erfindungen hinzugetan." Die Erfindungen sind aber auch kostbar. Eine eigene Strophe, sechsfüßig, mit hexametrischem Rhythmus, aber gereimt und eigentlich der Nibelungenstrophe nachgeahmt, nur ohne deren Zäsur, wird verwendet:

> hier wohnten die Istafinger, nachhero Sueven genannt,
> und mehreten sich wie die Halme im wohlgewässerten Land,
> und teileten sich danach in viele Völker und Staten,
> durch schweifende Züge berühmt und kriegrische Sitten und Taten.

Die Schöpfungsgeschichte folgt mehr der Genesis als der Snorra-Edda. Besonders hübsch sind die Deutungen der Namen und gar die Erfindungen.

> das eine Wesen Godan das ist Gut,
> das andre Wesen Frygga das ist Frucht.
> das eine Wesen Loki das ist Lug,
> das andre Wesen Troki das ist Trug.

Aegir beherrscht das Volk der Wellinge und Wellinen:

der liebliche Fließing	der mächtige Gießing
der lautere Klaring	der schlammige Maring
der tönende Halling	der ruhige Walling;
Ebbina die Sanfte	Schaumina die Böse
Spielina die Frohe	Rauschina die Wilde
Glattina die Stille	Brausina die Laute.

Die „Herthinen" heißen Samina, Halmina, Ahrina, Blumina, Doldina, Lindina. Es gibt auch Luftinge und Luftinen, Flamminge und Flamminen mit ähnlichen geistvollen Namen. Ruhmo ist der Sohn Thunars, „der auch Thor genennet wird". Ferner begegnen Klugia, Heimdalls Schwester, Frommia, die Gottesehrerin, „Freia die auch Minna wird genannt". Walhalla bewohnt Aswodan, „samt der tapfern

> berühmten Schar von Helden und Heldinnen,
> die man Einherien und Walkyrien nennet".

Bei „Hörnergeflöt" reiten die „Einherien" vom Kampfspiel heim. Helas Scherge ist Wehemann, ihr Pförtner Murmul. Bei Hela weilt ein Bösewicht (Napoleon)

> „er zählt die Tränen, die er hiebevor erpreßt,
> und stöhnt bei jeder tief und langsam: wehe! wehe!
> wie wenn der Träne Pein durch seinen Busen zöhe".

In der goldenen Zeit herrscht Teut, der Teutoburg erbaute; seine Kinder verbreiten sich über die deutschen Lande.

> „Denn Teuten sollet Ihr heißen, Ihr Söhne der Fru und des Mann,
> und teutisch Euere Kinder und Abkömmlinge fortan,
> mit einem Namen von mir dem göttlichen Vater genommen,
> auf daß Ihr nimmer vergeßt, von welchem Stamm Ihr gekommen".

„Gerda oder das verhängnisvolle Schwert" ist eine grauenhafte Entstellung des Eddaliedes von Skirnirs Fahrt. Das mag genügen, um die gänzliche Unfähigkeit des lehrhaft angelegten, durchaus schwunglosen und unpoetischen Verfassers dieser auch alsbald wieder vergessenen Merkwürdigkeit zu kennzeichnen. Ein zweiter Band, der ethische epische Gedichte enthalten und mit der Götterdämmerung schließen sollte, kam glücklicherweise nicht zustande. Schade, daß so oft gerade solche Leute von einer tiefen Sehnsucht nach einem wahrhaft deutschen Stil durchdrungen sind, denen alle Fähigkeit fehlt, diesen Stil zu schaffen und die nur Unsinn und Albernheiten zutage fördern und darum die gute Absicht der Lächerlichkeit preisgeben.

Seit dem Jahre 1787, da der erste Band der Kopenhagener Eddaausgabe erschien, waren die freilich nicht zahlreichen Liebhaber des nordischen Altertums auf die Fortsetzung und Vollendung des höchst umständlichen und ausführlichen Unternehmens sehr begierig. Aber Jahr um Jahr täuschte die Erwartungen. Die Ungeduld der deutschen Gelehrten besonders wuchs immer mehr. Man wußte, daß schöne und wertvolle Gesänge der Heldensage im noch vorenthaltenen Teile sich fänden. Man suchte sich das Fehlende handschriftlich aus Kopenhagen zu verschaffen, und zwar mit Erfolg, wie Gräter, v. d. Hagen und die Grimm. Freilich waren die Lieder bei der Mangelhaftigkeit der gelehrten Hilfsmittel, die zumal in Deutschland sehr schwer aufgetrieben werden konnten, nur mühsam zu verstehen. Trotz alledem erschienen zwei deutsche Textausgaben der Lieder aus der Heldensage vor dem zweiten Bande der großen Kopenhagener Ausgabe. 1812 gab F. H. v. d. Hagen die Lieder der älteren Edda heraus; er kam den Brüdern Grimm, welche sich mit der gleichen Absicht trugen, zuvor. In der Einleitung erörterte er die nordische Gestalt der Nibelungensage in ihrem Verhältnis zur deutschen und gab reiche bibliographische Bemerkungen über die seitherige Eddaforschung. Zur Erklärung des Textes war aber gar nichts geschehen, keine Strophenteilung und Verszählung, ja nicht einmal Interpunktion war eingeführt. Hagen verstand selber fast noch nichts vom Altnordischen und sein Verdienst als erster Herausgeber der zweiten Hälfte der Edda beschränkt sich lediglich darauf, daß er seine Abschrift des Textes, die er sich in Kopenhagen bestellt hatte,

zum Druck beförderte. Diesem Mangel suchte er 1814 abzuhelfen, indem er die Lieder der Edda von den Nibelungen zum ersten Male verdeutschte und erklärte. Die Übersetzung, welcher Erläuterungen beigegeben sind, ist treu im Anschluß ans Original gehalten; der Stabreim, obwohl er nicht regelrecht durchgeführt wurde, erscheint bereits etwas öfter als bei den früheren Übertragungen. In Anbetracht der dürftigen Hilfsmittel wiegen die Fehler auch nicht allzu schwer. Mit Genugtuung begrüßt man diesen ersten methodischen, auf breiterer wissenschaftlicher Grundlage ruhenden Versuch, dem nordischen Denkmal beizukommen. Das unsichere, zufällige Tasten, die Unselbständigkeit, welche den Vorgängern durchweg anhing, begann allgemach besserer und gründlicherer Kenntnis zu weichen. In noch weit höherem Grade ist dies in der Edda der Brüder Grimm 1815 der Fall. Mit einem Male fühlt man festen Boden unter sich, Befreiung von allem törichten Unverstand des Dilettantismus und zugleich von der unnötig breiten und weitschweifigen Gelehrsamkeit, wie sie in der dänischen Eddaausgabe angewandt wurde. Der Text der nordischen Lieder von Volundr, Helgi und Sigurd ist sauber eingeteilt und interpunktiert, treffliche kurze Anmerkungen erläutern schwere Stellen. Dem Texte gegenüber steht eine wortgetreue deutsche Übersetzung in edler kraftvoller Sprache. Endlich enthält das Buch noch eine freiere deutsche Nacherzählung der Lieder, zum Teil mit deutschen Namen wie Wieland, Siegfried, Hagen, Günther, Brunhild, Etzel; auch hier ergreift der schwungvolle, dichterische, aus volkstümlicher Tiefe geschöpfte Stil, dessen die Brüder bei allen ihren Sagen und Märchenerzählungen in bewundernswerter Weise mächtig sind. Diese freien Eddasagen wurden 1885 neugedruckt[1]). So war die Heldensage gleich von Anfang an in wahrhaft mustergültiger Weise hervorgetreten, während die Götterlieder nur allmählich bruchstückweise und unvollkommen bekannt wurden. Darum herrscht auch von Anfang an auf dem Gebiete der Heldensage größere Sicherheit, meistens widmen sich Fachgelehrte dem weiteren Ausbau, wogegen die Göttersage noch auf lange der Tummelplatz der tollsten Irrfahrten bleibt und eine Unlast verdunkelnder, unverdauter Gelehrsamkeit immer wieder von neuem drüber hin geschüttet wird. Die isländischen und dänischen Gelehrten, welche die Eddaausgabe besorgten und sich mit der Mythendeuterei aufs unglücklichste befaßten, waren keine so sicheren Führer wie die Brüder Grimm. Und gerade an die ohnehin schon dunkeln und schwierigen Götterlieder drängten sich nach wie vor Unberufene, welche ohne Schulung und Sachkenntnis den von

---

[1]) Lieder der alten Edda, deutsch durch die Brüder Grimm, neu herausgegeben von J. Hoffory, Berlin 1885.

den Dänen dargebotenen Stoff nicht zu sichten und zu verarbeiten wußten, die im Gegenteil die Mißgriffe ihrer Gewährsleute ins Maßlose steigerten.

1818 war der sehnlich erwartete zweite Band der Kopenhagener Edda erschienen, der dritte mit Glossar und vielen Erklärungen folgte 1828. Diese große Kopenhagener Ausgabe mit ihren zahlreichen gelehrten Beigaben bildet für lange die Grundlage der Eddaforschung, und da die Einleitungen, Übersetzungen und Anmerkungen in lateinischer Sprache abgefaßt waren, konnte sie auch von deutschen Lesern mit geringem eigenem Wissen der nordischen Sprache benützt werden. Das umständliche Werk wurde außerdem in bequemerer Handausgabe (Rask-Afzelius 1818) und dänischer Übertragung (Finn Magnusson 1821—23) leichter zugänglich gemacht. Durch die Erschließung so reicher Quellen fühlte sich auch die mythologische Forschung angeregt. Um die Mythologie steht es aber immer schlimm, wenn sie auf Auslegung und Deutung ausgeht und sich nicht bei der Darstellung des überkommenen Materiales begnügt, wie es J. Grimm tat, der in der Ausdeutung im Gegensatz zu den meisten seiner Vorgänger und Nachfolger durchaus enthaltsam ist. Ganz besonders kraus und wirr ging es aber im ersten Drittel des Jahrhunderts auf diesem Gebiete zu, wo die Forscher unter dem Einfluß der Schellingschen Philosophie und des christlichen Offenbarungsglaubens standen. Jeder Heidenglaube war ein tiefes Mysterium; alle Religionen stammten aus einem göttlichen Ursprung und wiesen daher vieles Gemeinsame auf. Die Edda erschien als „die älteste Philosophie und Weisheit“ des Germanenvolkes, von der aus man beständig auf die Lehren und heiligen Mythen der Perser und Hindus hingelenkt wurde. Diesem mystischen Deutungstaumel trat noch der natursymbolische zur Seite. „Aus dem großen Buche der Natur“ waren die Mythen zu erklären. An der Natursymbolik, d. h. daß einige Mythen eine bildliche Darstellung von Naturvorgängen sind, ist manches richtig, aber keineswegs die unglaublich übertriebene Anwendung, die damals beliebt war. Werke dieser Richtung, bei deren Lektüre einem heute noch der Kopf wirbelig wird, sind Görres Mythengeschichte der asiatischen Welt (1810), Creuzers Symbolik und Mythologie der alten Völker (1810—12), Mones Geschichte des Heidentums im nördlichen Europa (1822—23), Finn Magnussons Eddalehre (1824—26) usw. Im selben Fahrwasser segeln zwei Übersetzungen der Götterlieder von J. L. Studach und von Legis (Ps. für G. Th. Glückselig), beide 1829 erschienen, welche durch den Schwall von Einleitungen, Anmerkungen, Erklärungen und Deutereien die Lieder selber gänzlich verderben. Studach fußt auf der Kopenhagener Ausgabe und auf Rasks Handausgabe. Er strebt nach treuerem Festhalten an der

Form, die sechs- und achtzeiligen Strophen werden auch im Deutschen unterschieden, der Stab womöglich nachgeahmt. Soweit ist alles zu loben, aber der Stil ist ganz absonderlich. Altnordische Wörter sind zuweilen auch im Deutschen beibehalten und müssen dann umständlich in Anmerkungen erläutert werden. Außerdem verwendete er eine Menge von Ausdrücken, die er selber für „altfränkisch“ erklärt, d. h. Wörter aus der älteren deutschen Sprache und solche aus schweizer Mundarten; die einen wie die andern müssen gedeutet werden. So ist also der Stil wenig anmutend, dunkel und schwerverständlich. Die ganze Arbeit, obwohl aus trefflicher Gesinnung entstanden, macht einen wüsten und wirren Eindruck. Einige Stilproben setze ich her: „Stehst du deinen Nährling Agnar, wie er Kinder brünstet (erzeugt) mit der Gygin in Höhlen.“ Fulla ist Friggs „vertraute Truhenzofe“.

Grimnirlied 11 „darin nun Skade kammert, (wohnt)
die keusche Götterbraut,
in Vaters alten Firnen.“ (in des Vaters altem Hause.)

ebd. 26 „von seinem Geweih
es in Hwergelmir filtert, (tröpfelt)
wo alle Gewässer urquellen.“

im Lied von Alvis 2: „tatest du nächteln mit Toten?“

ebd. 36 „mit schwätzigem Schwank
schmitzt ich dich zum Toren.“

Hymirlied 1 „es wollten ans Wildbret
Waltiven (Götter) ureinst,
zum Sumbl (Trunk) zusammen
und satt sich essen.“

ebd. 14 „um Kopfes Kürze
kahl gestumpft,
Rumpfes Fletsche
am Feuer briet.“

ebd. 16 „ein ander mal tuchen (decken)
den Tisch wir selbst.“

Thor ist „Othins Stämling“ d. h. Sohn.

ebd. 34 „Henkels Klunken (Ringe)
klirrten laut“.

Thrymslied 9 „Hlorrids Hammer
hätt ich im Gaum“ (Wahrung).

ebd. 29 „kußlüstern er lauert
unter Leins Geheimnis.“

ebd. 34 „schlug die runze
Riesenschwester,
anstatt Schilling

Schellen fing sie,
Hammers Rammen
statt Ringe viel."

Hávamál 140 „Frucht trug ich dann
und trüht (gedieh) in Weisheit."

Vafthrudnerlied 9 „was dahlst (redest) du denn
von der Diel auf, Gagnrad."

ebd. 12 „Gaules Mähne ewig glänzt."

ebd. 20 „von wannen urtagen (stammen)
Erd und Himmel."

Ragnarok ist „der Recken Urthel", „der Recken Gericht". Die Menschen heißen „Erdner".

Vafthrudnerlied 38 „denn Höf und Hörg (Tempel)
herscht Unzahl er."

ebd. 55 „feigmündig (d. h. dem Tode nah) meldet ich meine
Alterkunde dir."

im „Wolagesicht" (Voluspá) 23 „sie spielte Seith (Zauber), in Seith erfahren".

ebd. 35 „eh zu Brand er brächte
Baldrs Sacher" (Gegner).

ebd. 51 „der Aar sieghöhnt,
fletscht Leichen fahlnüffig"

soll den Gedanken wiedergeben: „der Adler krächzt, zerreißt Leichen, der bleichgeschnäbelte." Neben den unverständlichen Ausdrücken erlaubt sich Studach Verdrehung der Wortfolge, Weglassung von Artikeln u. dergl. Daß man die ältere Sprache und die Mundart heranziehen dürfe, ist ein richtiger Gedanke; aber es muß auf verständige Art und nicht so ohne Maß und Ziel geschehen wie bei Studach, dessen Wunderlichkeiten nur erheiternd wirken, nicht etwa der Sprache ein altertümliches und kraftvolles Gepräge verleihen, was offenbar beabsichtigt ist.

Legis' Übertragung bietet nichts Bemerkenswertes; auch er scheidet die sechs- und achtzeiligen Strophen voneinander und bringt zuweilen Stäbe an. Die Erklärungen nehmen bei ihm noch mehr Raum weg als bei Studach. Überhaupt gab er seine Edda im Zusammenhang mit mehreren größeren mythologischen Schriften heraus, in denen er vergleichende Mythologie und Mythendeutung der schlimmsten Sorte betrieb. So ist sein Handbuch der altdeutschen und nordischen Götterlehre, Leipzig 1831, zu nennen: ferner „Alkuna, nordische und nordslawische Mythologie" 1831. In dieses Buch schaltet er auch gelegentlich moderne Dichtungen aus nordischer Mythologie ein, so Kosegartens Reimerei des Wandererliedes und viele Strophen aus des Dänen

Oehlenschläger epischem Gedichte „Die Götter des Nordens". Oehlenschläger hatte 1807 und 1829 eine Anzahl nordischer Göttersagen dichterisch bearbeitet mit glücklicher Hervorkehrung der epischen Seiten. Häufig verwendet er die Strophe der deutschen Heldengedichte, den sogenannten Hildebrandston, die Variation der Nibelungenstrophe. Die geschichtliche Färbung ist zwar nicht immer getroffen, man findet zuviel moderne Anschauungen eingeflochten, die mit dem Stoffe sich schlecht vertragen, aber einige Stellen, besonders die Thorlieder, sind wohl gelungen. Legis hatte das ganze Epos 1829 gut verdeutscht. Sein Streben, die alten Sagen für die neue Dichtung nutzbar zu machen, äußert sich auch darin, daß er Ludwig Bechstein zur Mitwirkung an der Alkuna beizog. Ein äußerst geschmackloser Bilderkreis, der die einzelnen nordischen Götter darstellt, wurde von Bechstein mit kurzen beschreibenden gereimten Strophen modernster Art versehen. Das Lied von Skirnirs Fahrt bearbeitete er strophisch; er beginnt:

„auf Odins hohem Throne saß Freyr gedankenvoll
und blickte durch das Glanzmeer, das Hlidskjalf rings umschwoll,
hin wo des Weltmeers Woge an Jotunheim sich brach,
und seine Seufzer flogen den stillen Blicken nach."

Die Geschichte vom Ursprung der Dichtkunst, wie sie die Snorra-Edda erzählt, suchte er in zwang- und regellosen Stäben zu dichten:

kam zu den Knechten ein Unbekannter;
der schliff und schärfte die Sensen gut;
warf drauf den Wetzstein, den wollten alle:
so trank die Erde der Kämpfer Blut.

Bereits 1821 hatte Chamisso das Lied von Thrym nach der Kopenhagener Edda 1787 verdeutscht. Er strebte nach einer gefälligen, fließenden Darstellung und tilgte daher alles, was nicht ohne weiteres, sondern nur mit Hilfe gelehrter Anmerkungen dem deutschen Leser verständlich war. So wird das Gedicht allerdings frei und etwas oberflächlich, aber es ahmt doch die Form des Originals besser nach als alle seine Vorläufer und nächsten Nachfolger, es wirkt weit schöner und eindrucksvoller als Bechsteins Modernisierung.

Keine der bisher genannten Übersetzungen hatte es unternommen, auf Grund wirklicher Einsicht in den metrischen Bau der Originale diesen regelrecht wiederzugeben. Man beließ es bei ungefährem Anschluß an den Rhythmus; Studach hatte immerhin noch am getreusten die Stäbe wiedergegeben. Die Aufgabe zuerst richtig erkannt und gelöst zu haben, ist Ferdinand Wachters Verdienst. In der von ihm geleiteten Zeitschrift „Forum der Kritik" 1829 S. 88 ff. und 1830 S. 127 ff. erörterte er das Wesen des Stabreims und gab eine Probe

eigener Dichtung in diesen Formen. Hierauf folgt eine treffliche Verdeutschung der Helgilieder aus der Edda. Der Übersetzer verfügt über einen schwungvollen poetischen Ausdruck, die Form ist möglichst treu gewahrt. Wir haben hier entschieden weitaus den schönsten und gelungensten Versuch anzuerkennen, welchen die Geschichte der Eddaübersetzungen vor Simrock aufzuweisen hat.

Diesem Beispiel folgte Ludwig Ettmüller: die Lieder der Edda von den Nibelungen, stabreimende Verdeutschung nebst Erläuterungen, Zürich 1837. Außer den Stäben und Strophenformen beachtete Ettmüller die Silbenzählung in den Eddaliedern. Während die meisten Kurzverse viersilbig sind, mit zwei Hebungen, finden sich besonders in den Atliliedern auch fünfsilbige Kurzverse, bestehend aus zwei Haupthebungen, einer Nebenhebung und zwei unbetonten Silben. Dem viersilbigen Verse gab Ettmüller im Deutschen zwei, dem fünfsilbigen drei Hebungen. Den Rhythmus trifft Ettmüller oft gut, die Sprache ist zuweilen wirklich schön und schwungvoll, leider aber viel häufiger dermaßen altertümelnd, daß sie fast auf dieselbe Stufe hinabsinkt wie bei Studach. Dieses Verfahren scheint um so verwunderlicher, als Ettmüller Studach heftig tadelt. Er selber nimmt unnötig viele althochdeutsche und mittelhochdeutsche Ausdrücke auf, die er geradeso wie Studach erst durch Anmerkungen wieder erklären muß. Der Stil Ettmüllers ist stellenweise gleich ungenießbar wie der Studachs. Man höre z. B.:

Gripirlied 39 Gunnars Gelaeß und Leibbild haſtu.
mhd. gelaeze = Gebaren, Benehmen.
ebd. 43 drei Nächte an mir — gedrang ruhte
die Hochgesinnte.
Reginlied 14 um die Welt rings dröhnt
die Wift (Gewebe) des Schicksals.
ebd. 26 — nun ist der Blutaar
Hundings Sohne — auf die Herten (Schultern) gerissen.
Fafnerlied 22 Erz und Atem hätte — der eisliche (schreckliche) Wurm noch.
Sigurdlied 1 Eide schwuren — die Ellenkühnen.
ebd. 28 daß der Hengste Giel (Wiehern) — der Hall erweckte,
daß ergällten — die Gäns im Hof.
Brynhildlied 4 Wolf sie brieten, — Wurm jene schnitten,
und gaben Guttorm — des Gieren Fleisch.
Gudruns Klage 1 einst war's, daß Gudrun gierte zu sterben.
Atlilied I 3 Atli her mich sandte; — sein Enke (Bote) bin ich.
ebd. 4 Serke (Kampfgewänder) kampfversuchte.
ebd. 5 Hain den mähren (berühmten), den Männer Myrkwid nennen.
ebd. 7 aller Helzen (Griffe) sind hell von Golde

Atlilied I 21 mit Sachses (Messers) Schneide.
ebd. 40 es schrillte Wuft (Wehklage) zum Waffenklange.
Atlilied II 16 Bären sah ich hier inne;
brach das Gesiedel (Sitze), krallte die Krampen (Klauen).
ebd. 19 hold ist Herz Atlis, hetzen dich Träum auch.
ebd. 28 saine (langsam) komt dies Sagen.
ebd. 38 Axte sie huben, weil der Atem rochzte.
ebd. 41 sie felgten (beugten) die Finger.
Gudruns Aufreizung 7: der Könige Kumbl (Helm) aus Körben nahm sie.
Hamdirlied 7: „Gelsens du nicht gaumtest"
d. h. Lachens du nicht dachtest.

Man muß alle diese Versuche von Denis und Herder bis auf Ettmüller herab im Auge behalten, um zu ermessen, welch bedeutende Leistung Simrocks Edda (1851) darstellt. Zum ersten Male erschien die ganze Edda gleichmäßig und sachkundig bearbeitet. Für die Heldenlieder war die Bahn einigermaßen geebnet, für die Götterlieder waren aber fast alle früheren Versuche völlig unbrauchbar; da mußte Simrock alles erst selber machen. Die Form, Strophenteilung, Stabreim und Zahl der Hebungen ist treulich gewahrt, die Sprache einfach und schön. Simrock besaß freilich keine sehr gründliche Kenntnis des Nordischen, er irrte zuweilen und war nicht imstande, besondere Schwierigkeiten zu lösen. Aber man muß auch berücksichtigen, daß man damals mit der Textkritik noch nicht weit über die Kopenhagener Edda fortgeschritten war. Die Handausgabe von P. A. Munch (1847) hatte einige Lesarten verbessert, aber eine durchgreifende Neubearbeitung und Erklärung der Edda gab es noch nicht. Simrock hatte es also nicht leicht und ward doch billigen Anforderungen vollauf gerecht. Er brachte zunächst die Gedichte selber, dann eine Übersetzung der mythologischen Stücke der Snorra-Edda, welche den Liedern zur Ergänzung und Erläuterung dienen. Damit hatte der deutsche Leser das wichtigste Quellenmaterial zur Kenntnis der nordischen Götter- und Heldensage in bequemster und übersichtlichster Weise beisammen. Die Erläuterungen sind in einem besonderen Abschnitt nachgestellt und befleißigen sich im allgemeinen lobenswerter Zurückhaltung. Die Edda Simrocks fand auch die gebührende Würdigung und erlebte bis 1892 neun Auflagen, in denen einiges nachgebessert und nachgeholt wurde. Wer die Eddaforschung und ihren gewaltigen Aufschwung bis auf unsere Tage herab verfolgt, wird an Simrock manches zu tadeln finden; seine Art der Übertragung von älteren Werken in die neudeutsche Sprache wird auch mit mehr oder weniger Recht oft als mechanisch, äußerlich und unschön gescholten. Aber an der Tatsache ist nicht zu rütteln, daß Simrock nicht bloß alle seine Vorgänger, sondern ebensosehr alle seine Nachfolger, die in eitler

Selbstüberhebung ihm gern am Zeuge flickten, mit Ausnahme von Gering weit überragt, daß er bis auf Gering der einzige blieb, der wissenschaftlichen Anforderungen genügte. Die späteren sind auch fast alle, oft in sehr unselbständiger Weise, von ihm abhängig, sie haben ihn vielleicht hier und da in Einzelheiten, niemals aber im ganzen überholt. Im deutschen Heldenbuche (Band 4, 1846) behandelte Simrock die Sage vom Schmied Wieland aufs anmutigste in der Nibelungenstrophe. Dem Heldensang dienten das Völundslied der Edda und die übrigen vorhandenen Erzählungen von Wieland zur Grundlage; namentlich die ausführliche niederdeutsche Sage, welche in der norwegischen Thidrekssaga erhalten ist, wurde zur Ergänzung der Edda verwertet. Richard Wagner (gesammelte Schriften und Dichtungen 3, 211—250) schuf 1850 aus dem Gedicht einen prächtigen dramatischen Entwurf. Zu einem poesielosen schwächlichen Operntext verdarb Philipp Allfeld (Wieland der Schmied, München 1880) Simrocks Werk[1]).

Eine Prosaübersetzung der Heldenlieder gab Raßmann 1857 in seinem großen Werke „Die deutsche Heldensage". Das Buch will die Gesamtheit der nordischen Quellen, die zum Kreise der deutschen Heldensage gehören, in deutscher Fassung bieten. Der Wert der Übertragung wird aber dadurch geschädigt, daß Raßmann gleichsam eine Harmonie aller nordischen Berichte herstellt und bei seiner an sich treuen und richtigen Erzählung bald den Liedern, bald den prosaischen Sagen, wo diese ihm vollständiger und besser erscheinen, folgt: Der richtige Weg wäre eine getrennte Vorlage aller Quellen gewesen, nicht eine Verschmelzung, die meistens auf unhaltbaren Anschauungen beruht.

Der Zeit nach wäre nun die Eddaübersetzung zu nennen, welche Adolf Holtzmann in seinen Vorlesungen 1861/62 vortrug und die Holder 1875 veröffentlichte. Es geschah damit Holtzmann ein schlechter Dienst, daß ein von Holder schlecht nachgeschriebenes, sorglos redigiertes und schülerhaft ergänztes Kollegienheft als „Eddaübersetzung" zum Druck befördert wurde. Holtzmann hatte nur eine improvisierte Verdeutschung der von ihm besprochenen Lieder mit allerlei meist für Anfänger berechneten unwichtigen Bemerkungen gegeben und nie daran gedacht, ein Buch daraus zu machen. Nur der Vollständigkeit halber führe ich hier auch diese Edda an und verweise auf die Kritik Kölbings (Germania 21, 93 ff.) und Zupitzas (Anzeiger für deutsches Altertum 2, 19 ff.).

Unter den Heldenliedern ragen die von König Helgi, den die Liebe der Gattin aus dem Totenreiche wieder zurückruft, durch besondere

---

[1]) Vgl. Maurus, Die Wielandsage in der Literatur. Erlangen und Leipzig 1902.

Schönheit hervor. Sie sind auch mehrmals gesondert bearbeitet worden, zum Teil in durchaus freier Weise. In Dramen und Balladen hat Fouqué, im Balladenstil Graf Strachwitz (Gedichte, 4. Aufl., Breslau 1858) Helgis Treue besungen. Nach Inhalt und Geist widerspricht diese Erneuerung völlig dem nordischen Vorbild. Aus dem Helgizyklus entnahm Wilhelm Hertz (Gedichte, Hamburg 1859, S. 183 ff.) den Stoff für einige schöne, durchaus frei und selbständig gehaltene Balladen im Hildebrandston. Dem Inhalte der Helgilieder in ihrer ganzen Ausdehnung, nicht bloß episodisch wie die eben genannten, schließt sich C. v. Noorden (die Sage von Helgi, Bonn 1857) an. Das Gedicht, das keine besondere Schönheiten aufweist, ist in vierzeiligen gereimten Strophen abgefaßt und mit vielen frei erfundenen Zusätzen versehen. Dem harfenkundigen König werden einige frei und gekürzt behandelte Lieder aus der Göttersage in den Mund gelegt. Als eigentliche Übersetzung kann das Büchlein von Rosa Warrens gelten (zwei Lieder der Edda, Hamburg 1863). Von Helgi dem Hundingtöter enthält die Edda zwei Lieder, ein ausführlicheres, das aber in der Mitte abbricht, und ein kürzeres, welches die ganze Sage umfaßt. Rosa Warrens machte aus den zwei überlieferten Liedern eines, indem sie bald dem ersten, bald dem zweiten Lied folgte, im übrigen aber getreu übersetzte. Die Übertragung ist im allgemeinen gefällig und ohne Verstöße, die Stäbe sind bis auf wenige Ausnahmen beibehalten. Wie Rosa Warrens, so betrachtet auch Werner Hahn (Helgi und Sigrun, Berlin 1867) die zwei überlieferten Lieder als Überreste eines verlorenen Helgiepos, das er wiederherstellen will. Er schuf einen Liederkreis von zwölf Gesängen, die mehr eine freie Wiedergabe des Sageninhaltes sind. Die Stäbe verwendet Hahn nur selten und dann meistens falsch. Hahn wollte die Edda in gefälligerer Form, als es Simrock tat, verbreiten. Es kam ihm gar nicht auf treue Wahrung des Originales an. Von diesem Standpunkt einer völligen Neudichtung ist auch seine Edda, Lieder germanischer Heldensage, Berlin 1872, zu beurteilen. Er schafft hier eine vollkommen eigene, neue Edda, einen abgerundeten Mythenkreis, der Werden, Sein und Vergehen der Welt und der Götter umschließt, also wie es auch in kleinerem Maße und oft mit schwerverständlicher Dunkelheit die Voluspá tut, wie es ausführlich in prosaischer Erzählung die Snorra-Edda beschreibt. Wo in den Quellen ihm etwas lückenhaft und dunkel erscheint, hilft er mit allzuviel eigener Erfindung nach. Seine zahlreichen Zutaten stehen fremdartig und äußerlich dem gegebenen Grundstoffe gegenüber. Die Dichtung ist übrigens trotz der falschen Verwendung der Stäbe formgewandt und enthält hübsche, ansprechende Partien. Glücklicherweise kann man bei Hahn den Text von den Einleitungen und Erklärungen getrennt halten. Denn diese Kommentare

dienen nur dazu, die außerordentliche Unkenntnis und Verworrenheit des Verfassers in grelles Licht zu setzen. Da wimmelt es von den unglaublichsten Fehlern und Mißverständnissen; obwohl Hahn sich mit Etymologien abgibt, sind ihm doch die Elementarregeln der nordischen Sprachen unbekannt. Er war offenbar nicht imstande, auch nur eine Zeile selber zu übersetzen und zu verstehen, weshalb er auch wohlweislich nur „freie" Bearbeitungen lieferte. Seine literarischen, ethnologischen, mythologischen Kenntnisse und Anschauungen befinden sich gleichfalls in argem Zustande. Da findet Hahn große Ähnlichkeit in Form und Geist zwischen der Edda und dem Alten Testament, zwischen Germanen und Juden, „den beiden größten und geistestiefsten Völkern der Weltgeschichte". Hegels System entsprang „dem unbewußten Walten des germanischen Geistes" und zeige darum auffallende Ähnlichkeit mit der eddischen Kosmogonie. Die Mythologie ist sinnbildliche Poesie, worin für alle in Natur und Welt, in Seele und Geist wahrgenommenen Stoffe oder Kräfte Sinnbilder aufgestellt und als Götter verehrt werden. Die Eigennamen der Sagen sind sinnvoll gewählt, ihre Bedeutung hat einen geheimen Zusammenhang mit den Grundideen. Die Namen, richtig gedeutet, was denn auch Hahn in naiver Etymologie ausführt, zeigen die Grundideen der Handlung.

Auf ganz wunderliche Weise hat sich der Straßburger Professor Bergmann jahrelang seit 1838 bis 1879 mit der Edda beschäftigt und nach und nach alle Lieder nach seiner Art textkritisch behandelt, erklärt und übersetzt. Bei Bergmann geht der Übersetzung eine „Textrestauration" voran. Er ist von einer wahren Manie besessen, Konjekturen der allerschlimmsten Sorte an Stelle der einfachsten und klarsten Überlieferung einzuführen. Der überlieferte Text wird vollständig umgedichtet, mit den gröbsten Verstößen gegen die einfachsten Grundregeln der Sprache. Diesen neuen, also verunstalteten und mißhandelten Text übersetzt er dann durchaus schwunglos, nicht einmal mit Bewahrung des Stabreims. Auch hierbei ereignen sich noch allerlei Fehler und Mißverständnisse. Daß eine Übersetzung, welche einem gänzlich verkannten, absichtlich und unabsichtlich entstellten Texte folgt, unbrauchbar ist, versteht sich von selber. Die Erläuterungen sind ebenso wertlos. Über das Verhältnis der deutschen und nordischen Heldensagen trägt Bergmann die verworrensten Behauptungen vor. Die mythologischen Namen sieht er durchweg für symbolisch an und sucht auch sie zu verdeutschen. Ragna-rökkr ist Größendämmerung, ginungagap Schwindelkluft, Yggdrasil Scheuerhengst, Hlodyn Herdfreundin, Hlin Anlehn, Fiorgyn Bergfreundin, Hroptr Ropfwind, Andvari Gegenflut, des Oceanisch Sohn. Vikingr übersetzt er mit „Buchtler"; Volksspitzeweisel, Truppanführer, Schildführerabkomm' sind Bezeichnungen für Held.

Man wundert sich, daß Bergmann trotz seiner langen, zähen Beschäftigung mit der Edda nicht weiter kam. Aber sein Wissen geht nur in die Breite und irrt auf Abwege, nie in die Tiefe. Die Ergebnisse der deutschen Altertumskunde sind für ihn nicht vorhanden, er steht für sich allein und müht sich, aus dem bloßen Empfinden heraus die Edda zu verstehen. Es ist schlimm, über ein dem eigensinnigen Gelehrten liebes Lebenswerk urteilen zu müssen: es war vergeudete Mühe; aber höchstens wird der Kundige hier und da einen Einfall vorfinden, als Ganzes betrachtet und zumal für den Laien ist diese Edda nutzlos, ja schädlich.

Mit dem Jahr 1867 hebt für die Eddaforschung ein neuer bedeutsamer Abschnitt an. Sophus Bugge hatte eine vorzügliche Textausgabe veranstaltet und das Verständnis im ganzen wie im einzelnen trefflich gefördert. Auch die Ausgaben von Svend Grundtvig 1868 und 1874 enthielten vieles Gute. In Deutschland erschien 1876 eine neue Handausgabe von K. Hildebrand, in welcher die Ergebnisse der Forschung sorgsam gesichtet aufs bequemste zugänglich gemacht waren. Die Übersetzungen sind von nun an natürlich in erster Linie danach zu beurteilen, ob sie hieraus Nutzen zogen oder nicht. 1871 übertrug Karl Esmarch einige Götterlieder und paßte sie den Formen moderner Poesie an. Gedanke und Ausführung sind nicht glücklich. Es erscheinen verschiedene neue Metra mit Endreim, Stäbe werden zuweilen, aber falsch angewandt. Bugges Ausgabe ist benutzt. Zur Probe diene folgendes:

Voluspá 1 — zur Andacht alle lad ich euch ein,
ihr heiligen Heimdalskinder, hoch oder klein —
ich soll, du willst Wallvater! dir Wahrheit sagen,
was ich weiß von der Menschen Mären seit fernster Vorzeit Tagen.

Hávamál 15 — der Feigling, der entflieht dem Streit,
der hofft in alle Ewigkeit
zu leben; er entläuft dem Speer
dem Alter aber nimmermehr.

Wenig muten die Knittelverse an:

ebd. 138 — Odhin gab ich mich zu eigen —
mich mir selbst zum Opfer dar
bracht ich an des Baumes Zweigen,
dessen Ursprung unsichtbar!

ebd. 142 — Der als Höchster droben sitzt,
hat die Runen eingeritzt.

Grimnirlied 10 — Wohl sieht, wer im Wandern
Walhall sich genaht,

wie geweiht vor andern
Hallen man sie hat:
vor des Westtors Bogen
hängt ein Wolfstier wild —
doch emporgeflogen
drüber droht ein Adlerbild.

Esmarch beherrscht die Formen moderner Poesie und den poetischen Ausdruck keineswegs so, daß er für das Aufgeben der originalen Form dadurch Ersatz böte.

1876 erschien die Edda von Hans von Wolzogen. Der sprachliche Ausdruck ist fließend und schön, auch die Anwendung der Stäbe, obwohl nicht immer ganz regelrecht, doch im ganzen wohl gelungen. Aber eine eigentliche Übertragung ist Wolzogens Buch nicht, eher eine freie Nachdichtung. Wolzogen folgt der für ihre Zeit verdienstvollen Textausgabe Lünings (1859), die neuere Eddakritik ist nicht verwertet. Die Phantasie waltet in freiester Weise, was nicht bloß in der anfechtbaren Verdeutschung aller Eigennamen, wie sie schon bei Bergmann zu tadeln war, zum Ausdruck gelangt, sondern auch in stets bereitem, raschem Raten bei schwierigen Stellen, in der willkürlichen Neuordnung der Strophen, wodurch einzelne Lieder gänzlich verändert werden. Der Verfasser ließ sich von seinen subjektiven Eindrücken allzusehr leiten. Der Kommentar besteht wesentlich in Mythendeutung. Wolzogen ist ein begeisterter Anhänger der natursymbolischen Auslegung, als deren ausgezeichnetster Vertreter Uhland in seinem Thormythus erscheint. Der Jahrzeitmythus, der Kampf zwischen den Mächten des Lichtes und des Dunkels, zwischen Sommer und Winter liegt nach Wolzogen der Götter- und Heldensage durchweg zugrunde. Er versteht es, seine Anschauungen geistvoll und fesselnd vorzutragen. Aber nur zu einem kleinen Teile ist die Berechtigung dieser Auslegungen anzuerkennen, in dem Umfange wie bei Wolzogen erscheint diese Erklärung häufig mehr in den widerstrebenden Stoff hineingezwungen, als folgerichtig und überzeugend aus ihm entwickelt.

Vom Standpunkt philologischer Treue ging Bodo Wenzel (Leipzig 1877) aus; er folgte Hildebrands Text und gewann dadurch die sicherste Grundlage. Den Rhythmus des Originals wahrte er, auf den Stabreim leistete er Verzicht, wenn ihm ohne seine Anwendung ein Vers treuer glückte. Eine solche Halbheit scheint immer mißlich, lieber verzichte man völlig auf die metrische Form. Trotz allem guten Willen gelang dem Verfasser eine wissenschaftliche verlässige Verdeutschung nicht, weil er die gelehrte Eddaforschung nicht erschöpfend und sicher genug kannte. Er hat zwar einige Stellen richtiger übersetzt als Simrock, aber viele neue Erklärungen ließ er unbeachtet. Mißverständnisse und

Fehler laufen auch mitunter. Es fehlt Wenzel an gründlicher Schulung, um die Aufgabe befriedigend zu lösen. Bei einem Vergleiche muß Simrock auch Wenzel gegenüber entschieden der Vorrang eingeräumt werden. Einleitung und Anmerkungen sind etwas gar zu dürftig ausgefallen; man empfindet auch hier die Unsicherheit und Unselbständigkeit, den Mangel an genügender philologischer Schulung.

Über Wilhelm Jordans Edda (1889) können wir uns kurz fassen, weil Landmann in dieser Zeitschrift (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F. 3, 152 ff.) schon darüber berichtet hat. Das in eitler Selbstüberhebung verfaßte Buch genügt auch billigen Anforderungen keineswegs. Jordan ist sehr oberflächlich für seine Aufgabe vorbereitet, und es wirkt daher geradezu komisch, wenn er behauptet, Schwierigkeiten zuerst gesehen und gelöst zu haben. Der Leser erfährt gar nichts über die Edda, ihre literarische und sagenhistorische Bedeutung; denn Jordans Verweis auf seine epischen Briefe hilft nichts, weil dort ein befriedigender Aufschluß auch nicht zu finden ist. Wenn Jordan für seine eigenen Neudichtungen einen Stabreimvers aufbaut, der sich mit dem altgermanischen epischen Verse nicht deckt, sondern bei Anwendung und Bindung der gestabten Hebungen fortwährend gegen das Vorbild verstößt, so läßt sich darüber nichts weiter sagen. Aber sobald Jordan ein altes Denkmal verdeutscht, muß er sich an dessen Form halten. Die Eddalieder sind nun in unterschiedlichen Strophen und Versen abgefaßt; dies muß auch notwendig in der deutschen Nachahmung zum Ausdruck kommen. Wer sich darüber hinwegsetzt, gesteht damit nur ein, daß es ihm an Wissen und Können fehlt. Der wohlfeile Tadel, den Jordan für vereinzelte Irrtümer und Härten der gediegenen Simrockschen Übertragung hat, fällt ungleich wuchtiger auf ihn selber zurück.

Im 5. Band der deutschen Altertumskunde (1883) beschäftigte Müllenhoff sich eingehend mit der Edda, besonders mit der Kritik der Völuspá und der Hávamál. Von dem Teil der Völuspá, der ihm als echt und alt erschien, gab er eine prosaische Übersetzung unter dem bearbeiteten Text (S. 74—86). Die Anschauungen Müllenhoffs erschloß Andreas Heusler weiteren Kreisen, indem er Text und Verdeutschung der Völuspá in einem kleinen Bändchen (Berlin 1887) darbot. Die Übersetzung erstrebt vor allem Treue und verzichtet darum auf Nachbildung der metrischen Form. Sie ist in kraftvoller, schöner Prosa gehalten.

Durch Sievers' Forschungen, die er nunmehr in seiner altgermanischen Metrik (Halle 1893) im vollen Umfang zusammengefaßt hat, wurde der Bau des Stabreimverses klar erkannt, wodurch auch in Einzelheiten eine bessere Einsicht in die überlieferten altnordischen

Denkmäler ermöglicht ist. Eine neue große Eddaausgabe, welche auch aus diesen Ergebnissen mannigfachen Nutzen zieht, wird von Symons und Hugo Gering besorgt. Der erste Band, dessen eine Hälfte 1888 erschien, bringt den kritischen Text, der zweite soll einen eingehenden Kommentar enthalten, der dritte Band, durch Gering bearbeitet, ein ausführliches Wörterbuch. Ein kleineres gutes Glossar zu Hildebrands Ausgabe hat Gering bereits im Jahre 1887 veröffentlicht. Gering, ein vorzüglicher Kenner des nordischen Altertums und insbesondere der Edda, gab vor kurzem auch eine Verdeutschung[1]) heraus, an welche man mit gespannten Erwartungen herantritt, weil zum ersten Male ein Mann, der alle wissenschaftlichen Vorbedingungen in hohem Grade besitzt, dieser Aufgabe sich unterzog. Was man von einer solchen Übersetzung erhoffen kann, erfüllt sich aufs Beste. Die Edda ist richtig übersetzt und ausreichend erklärt, von Inhalt und Form gewinnt der Leser ein genaues Bild. Diese Übertragung kann wirklich an Stelle des Originales treten und erleichtert andererseits auch dem, welcher das Original kennen lernen will, den Zugang. Gründlichkeit und Verlässigkeit sind aber die Haupterfordernisse, die an eine Eddaübersetzung gestellt werden müssen. Denn wer einmal zur Edda greift, sucht nicht oberflächliche Unterhaltung, sondern will das Denkmal kennen lernen, so wie es ist. Dazu bedarf es aber auch sachkundiger Erklärung. Keine der früheren Übersetzungen genügte in diesem Punkte, weil teils zu viel, teils zu wenig mitgeteilt war, abgesehen von den Verkehrtheiten, die sich gerade in den erläuternden Zugaben besonders breit machten. Ein Hauptfehler liegt darin, daß man in Deutschland die Edda fast immer losgelöst vom Hintergrund der norwegisch-isländischen Literaturgeschichte betrachtet. Nur im Zusammenhang mit der übrigen, so reich und eigenartig entwickelten nordischen Literatur, als Erzeugnis nordischer Kunstdichtung und isländischen Sammelfleißes ist die Edda verständlich. In knapper Übersicht zeigt Gerings Einleitung wenigstens die wichtigsten Strömungen der Literatur auf, zu der das Denkmal gehört. Nicht allein für die allgemeine Auffassung der Edda, sondern auch für die Einzelheiten der Erklärung muß der Übersetzer immer im engsten Anschluß an die gesamte Kultur- und Literaturgeschichte des germanischen Nordens bleiben. Gering hat diesen Grundsatz nie außer

---

[1]) Die Edda, die Lieder der sog. älteren Edda nebst einem Anhang: die mythischen und heroischen Erzählungen der Snorra-Edda. Leipzig und Wien (Bibliographisches Institut) 1892; hierzu Zeitschrift für die deutsche Philologie 26, 25 ff. (Der Textband der Eddaausgabe von Symons, enthaltend die Götter- und Heldenlieder mit ausführlicher Einleitung, liegt seit 1906 vollendet vor. Das vollständige Wörterbuch von Gering erschien 1903. Daneben besteht die kleine Eddaausgabe von Hildebrand-Gering seit 1904, mit dem dazugehörigen Glossar in dritter Auflage 1907.)

acht gelassen und soweit es möglich war, auch dem Leser vor Augen geführt. Mit der Sicherheit, welche nur die vollkommenste Beherrschung des Stoffes ermöglicht, wußte er hier das richtige Maß zu finden. Die große Streitfrage, welche gegenwärtig über die Göttersage der Edda schwebt, ob fremde, christliche Bestandteile darin vorhanden sind, verneint Gering. Was die Treue der Übersetzung anlangt, so bietet sich bloß Simrock zum Vergleiche dar. Natürlich bedeutet Gerings Arbeit einen ungeheuren Fortschritt. Symons Ausgabe gewährt den bestmöglichen Text und somit ist die Grundlage der neuen Übertragung die vorzüglichste. Was die umfangreiche Fachliteratur seit Jahren zur Aufhellung einzelner schwieriger Stellen beitrug, sammelte Gering aufs sorgfältigste für seine Wörterbücher. So bietet er gerade dort, wo man des Führers am meisten bedarf, auch die verlässigste Hilfe, während alle andren, selbst Simrock, in solchen Fällen stets versagten. Die Übersetzung wird als treffliches Hilfsmittel der großen Ausgabe zur Seite stehen und auch beim Lesen des Urtextes wesentliche Dienste leisten. In der Form befleißigt Gering sich möglichster Treue; die sechs- und achtzeiligen Strophen sind geschieden, die viersilbigen Verse des Originales erscheinen mit zwei, die fünfsilbigen mit drei Haupthebungen, was bereits Ettmüller und Simrock erprobten. In der Anwendung des Anlautsreimes verfährt Gering sorgsamer als seine Vorgänger. Durch den Stab werden zwei Kurzverse zur Langzeile gebunden, welche demnach im ganzen vier (bzw. auch sechs) Haupthebungen zeigt. Beim gewöhnlichen Stabreimverse fällt der wichtigste Hauptstab auf die dritte Hebung. Nur selten wird von dieser Regel abgegangen. Während Simrock sich noch mancherlei Freiheiten erlaubte, folgte Gering genau dem Gebrauch der nordischen Dichter, indem er den Hauptstab fest an die dritte Hebung band. Die festgeregelte Silbenzahl der Eddaverse konnte freilich nicht nachgeahmt werden, was aber nicht dem Übersetzer zur Last fällt. Die nordische Sprache war bereits zur Zeit der Abfassung der Eddalieder durchschnittlich kürzer an Silbenzahl der Worte, als die deutsche. Dieser verschiedene Charakter zeigt sich, wenn man altdeutsche Stabreimdichtungen (Heliand, Hildebrandslied) mit den nordischen vergleicht. Ohne daß der Rhythmus der Versfüße ein anderer ist, kennt die deutsche Verskunst keine so beschränkte Silbenzahl wie die nordische. Wie die deutsche Stabreimdichtung überhaupt, so verhält sich Gerings Verdeutschung zur Edda. Der Anschluß ans nordische Vorbild ist demnach kein sklavischer und kein erzwungener, er erstreckt sich nur soweit, als es das Wesen der deutschen Sprache gestattet. In diesem Rahmen wird aber auch alles erfüllt, was zur treuen Widerspiegelung der ursprünglichen Formen notwendig ist. Die Übertragung ist fast wortgetreu; nur selten steht ein unbedeutender Zusatz oder eine

leichte Veränderung, um den deutschen Stab zu finden; aber der Sinn wird dadurch nicht betroffen. Der poetische Ausdruck ist im ganzen durchaus befriedigend, mitunter schwungvoll und schön. Einige Stellen mögen vielleicht den unbefangenen, nur an die neuere deutsche Dichtersprache höheren Stils gewöhnten Leser etwas prosaisch anmuten. Simrock fand hier und da kürzere und schönere Verdeutschung. Aber wie selten trifft man gründliche wissenschaftliche Durchbildung und poetische Begabung solchen Aufgaben gegenüber vollkommen harmonisch vereinigt! Eine verständliche und richtige Wiedergabe, auch wenn sie nicht überall von hohem dichterischen Schwunge getragen erscheinen sollte, was übrigens auch im Original nicht stets der Fall ist, wiegt mehr als hochtrabende Phrasen, welche mangelhaftes Verständnis verschleiern. Die eigentümlichen Bilder und Umschreibungen, welche die nordische Dichtersprache liebt, wie z. B. im Hymirliede, sind mit Recht beibehalten, weil sie ein charakteristisches Merkmal der nordischen Kunstdichtung bilden. Die nordische Prosa hat Gering feiner und freier stilisiert, als unbedingt notwendig war. Die Stücke nehmen sich so freilich gefälliger und anmutiger aus, aber die altertümlich einfache Darstellungsweise, welche die früheren Übersetzer durch treueren Anschluß an die Vorlage beibehielten, hatte auch einen gewissen Reiz, den mancher vielleicht nicht mit Unrecht vermißt. Den Kommentar hat Gering äußerst kurz gefaßt und doch viel gehaltvoller als irgendeiner seiner Vorgänger. Die Erläuterungen sind sehr bequem eingerichtet, indem sie als Anmerkungen unter den betreffenden Stellen auf der gleichen Seite erscheinen; dadurch wird der Leser jeglicher Mühe des Umblätterns und Suchens enthoben. Mit großem Geschick wußte Gering in wenig Worten sehr viel zu sagen. Die Zusammensetzung der Hávamál aus mehreren, ursprünglich verschiedenen Liedern, die umfangreichen Einschaltungen, welche den einfachen Kern des Grimnirliedes aufschwellten, überhaupt alle Strophen, welche später eingeschoben zu sein scheinen, hat Gering durch Klammern kenntlich gemacht und in der Anmerkung kurz die Unechtheit begründet. So wird dem Leser unverfälscht die ganze Überlieferung vorgeführt und ihm doch zugleich die Befähigung verliehen, die Lieder mit kritischem Blicke zu betrachten. Besonders schwer sind die Lieder der Sigurdsage zu beurteilen, weil sie auf ganz verschiedener Sagenstufe stehen und keineswegs einheitliche Grundlage zeigen. Jüngere und ältere, nordische und deutsche Züge laufen hier bunt durcheinander. Diese Verschiedenheiten betreffen namentlich Sigurds Verhältnis zu Brynhild. Ehe man die nordische Sagenform zu irgendwelchen weiteren Schlüssen benutzt, muß man vor allem diese unter sich widerspruchsvollen Berichte erkennen und absondern, eine Aufgabe, welcher sich neuerdings Symons mit Erfolg ange-

nommen hat. Auch diese Fragen kommen bei Gering zur Geltung (vgl. z. B. S. 191 Anm. 1). Das Gesamturteil über die neueste Edda kann nur dahin lauten, daß Gering das Denkmal genau so, wie es überliefert ist, wiedergab und daß er zugleich die Mittel zum richtigen Verständnis gewährte. Der Leser lernt mit selbständigem, kritischem Urteil die Lieder und ihren Inhalt aufzufassen. Daß damit einem längst aufs lebhafteste empfundenen Bedürfnis Genüge geschah, erweisen die zahlreichen Übersetzungsversuche, welche alle nunmehr weit übertroffen worden sind. Man darf es ungescheut aussprechen, daß mit Gerings Buch endlich erfüllt wurde, was seit mehr als hundert Jahren mit Eifer immer wieder von neuem erstrebt wurde.

Die mittelbare Einwirkung der Edda äußerte sich im vorigen Jahrhundert und zu Anfang des unseren noch unter dem Nachklang der Bardengesänge in den Versuchen, den Inhalt der Göttersage neu zu gestalten. Mit dem Bekanntwerden der Heldenlieder wandte sich die Teilnahme immer entschiedener ihnen zu, hauptsächlich der Nibelungensage. Die vielen dichterischen Versuche, welche an diesen Stoff anknüpfen, sollen hier nicht aufgezählt werden, da es, wenn auch von sehr verschiedenem Standpunkt aus, schon oft geschah[1]). Die neudeutsche Nibelungendichtung, die von Anfang an mit Auswahl aus den zwei Hauptquellen, den nordischen und deutschen Denkmälern schöpfte, enthält fast nur untergeordnete, schlechte Leistungen. Wenn wirkliche Dichter wie Hebbel und Geibel sich daran machten, so gelang auch ihnen kein ansprechendes Werk, da sie zum Stoffe selber auch nicht das geringste tiefere verständnisvolle Verhältnis bekunden. Wenn ihre Dramen irgendwelche Vorzüge enthalten, so stammen diese aus ihrer sonstigen poetischen Tätigkeit, keineswegs aus ihrer Beschäftigung mit dem edlen Stoffe. Im Hinblick auf die Sage sind diese Versuche nicht viel mehr als unfreiwillige Parodien. Uhland, von dessen Nibelungen (1817) nur der Entwurf erhalten ist, hätte in seltenem Maße Wissen und Können vereinigt; er beschränkte sich aber vollständig aufs Nibelungenlied, dessen dramatische Bestandteile er mit möglichster Wahrung der Überlieferung aus dem Epos ins Trauerspiel umzusetzen beabsichtigte. Über Jordans Nibelunge sind die Ansichten geteilt. Unseres Erachtens herrscht arge Stillosigkeit in diesem wunderlichen Epos und fehlt auch Jordan durchaus ein wirkliches Verständnis für die Sage. Er arbeitet oberflächlich nur in die Breite, indem eine möglichst bunte Handlung mit Verwertung aller von Sage und Geschichte gebotenen Züge sein leitender Gedanke gewesen zu sein scheint. Nur Richard Wagner schuf

[1]) Die wichtigste Literatur stellen Piper, die Nibelungen I, 184 und M. Koch, Fouqué und Eichendorff (in Kürschners Nationalliteratur 6, II, 1 und 146, II, S. XXXII) zusammen.

ein wahres und echtes Kunstwerk[1]). Tief ergriffen von der hehren Schönheit der Sage empfand er als echter Dichter, wie er sie neugestalten mußte. Er nahm die Quellen in sich auf im Lichte der Lachmannschen Sagenerklärung. Das Mythische, Märchenhafte zog ihn weit mehr an als das Geschichtliche. Aus diesen Motiven heraus, welche dereinst bei der Schöpfung der Ursage ebenfalls mächtig mitwirkten, gestaltete er den Stoff in dichterischem Nachempfinden aufs neue; durch die Betonung des Mythischen gewann er in geistvoller Weise Anknüpfung an die Göttersage. Trotz dem vielen Neuen kehren doch bei Richard Wagner alle anschaulichen und erhabenen Szenen der alten Sage ungleich reiner und treuer wieder als bei irgendeinem der andren modernen Nibelungenpoeten. Jeder, der nicht absichtlich die Augen schließt, muß das eine wenigstens sehen, daß die Handlung bei Richard Wagner nach eigener Idee aus den Bausteinen der alten Sage in organischem innerlichem Zusammenhang neu auferbaut ist, während die andren und insbesondere Jordan mechanisch und äußerlich aus den verschiedenartigsten Denkmälern Züge zu einem bunten, unruhigen und unkünstlerischen Bilde auflasen.

Schiller und Wagner

Bayreuther Betrachtungen[2])

Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Übersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen", schreibt Wagner (Schriften X, 370). In der trüben Wirrnis und Unrast des modernen Lebens müssen wir einen Standpunkt nehmen, von dem aus die großen Meister der Vergangenheit uns lebendig werden. Ein Blick auf Schillers Leben und Wirken vom Bayreuther Hügel aus ist hierzu sehr wohl geeignet. Als Wahlspruch gilt für jeden Genius das Wort:

„Das Jahrhundert
ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe,
ein Bürger derer, welche kommen werden."

Jeder große Meister lebt für die Zukunft und ist mit seiner Welt- und Kunstanschauung seinen Zeitgenossen weit voraus. Er wird in

[1]) Ernst Meinck, die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners. Berlin, Felber, 1892. (Vgl. jetzt noch W. Golther, die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners. Zweite Auflage. Charlottenburg, P. Lehsten, 1909.)

[2]) Aus der Zeitschrift „Musik", Band IV, 1905.

vielen und wichtigen Dingen immer im Vorsprung bleiben und überhaupt niemals erreicht werden. An den Gedenktagen ist es gerechtfertigt, zu fragen, wie weit wir den Meister kennen und als lebendig wirkende Kraft empfinden, wo wir Verwandtes ihm zur Seite stellen dürfen.

Schillers Lebenswerk

Goethe sagte am 18. Januar 1825 zu Eckermann:

„Schillers Talent war recht fürs Theater geschaffen. Mit jedem Stücke schritt er vor und ward er vollendeter."

Wilhelm von Humboldt schreibt in der Vorerinnerung zum Briefwechsel S. 81:

„Schillers Tragödien sind nicht Wiederholungen eines zu Manier gewordenen Talentes, sondern Geburten eines immer jugendlichen, immer neuen Ringens mit richtiger eingesehenen, höher aufgefaßten Anforderungen der Kunst.

Wagner sagt (Schriften VIII, 101):

„Nie hat ein Menschenfreund für ein verwahrlostes Volkswesen getan, was Schiller für das deutsche Theater tat. Zeichnet sich in dem Gange seiner dichterischen Entwicklung das ganze ideale Leben des deutschen Geistes ab, so ist zugleich in der Reihenfolge seiner Dramen die Geschichte des deutschen Theaters und des Versuches seiner Erhebung zu einer populär-idealen Kunst zu erkennen."

Er urteilt von „diesen hehren Dramen", daß

„jedes von ihnen, vom Wallenstein bis zum Tell, eine Eroberung auf dem Gebiete des unbekannten Ideales bezeichnete" (Schriften VIII, 104).

Und Schiller selbst schreibt mitten in der Arbeit am 26. Juli 1800 an Goethe:

„Man muß sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten;"

und am 28. Juli an Körner:

„Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen."

Schillers Wirken, von dem diese Aussprüche die Summe ziehen, bedeutet die Geburt der Tragödie, die Schöpfung und Gestaltung eines deutschen Dramas, um das vor ihm Lessing bemüht war und das auf den üblichen Umwegen deutscher Geistesbildung über Franzosen, Engländer und Griechen gesucht werden mußte. Lessing hatte die Vorbilder und Beispiele des bürgerlichen Trauerspieles, des deutschen

Charakterlustspiels aus dem Leben anstatt der Literaturkomödie in Typen, der sozialen Tragödie, endlich des in gehobener Sprache stilisierten Ideenschauspiels gegeben und damit den Grund gelegt, auf dem in neuen Gedanken und Formen weiter und höher zu bauen war.

Dieses deutsche Drama ist im Grunde Schillers höchstes und einziges Ziel. Und wer das Wesen seiner Kunst erschauen will, muß diese Auffassung mit Nachdruck in den Vordergrund aller Erwägungen rücken. Alles übrige, wie namentlich die Kunstschriften, dient nur diesem Zweck oder ist nebenherlaufende Gelegenheitsdichtung, freilich auch als Nebenwerk ein hohes und echtes Meisterstück.

Nach der Maria Stuart schrieb Schiller an Körner, er fühle, daß er sich jetzt „des dramatischen Organs bemächtigt habe und sein Handwerk verstehe"; nach der Braut von Messina: „Goethe meint, der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden"; nach dem Tell: „ich fühle, daß ich nach und nach des Theatralischen mächtig werde". So wußte Schiller selbst, was die hinterlassenen Entwürfe und Pläne auch zeigen, daß er noch mitten in der Entwicklung stand und viele unerfüllte Zukunftsträume mit ins Grab nahm.

Es wird unsere Hauptaufgabe sein, Schiller in der „Totalität" seines Lebens, Wollens und Wirkens, die untrennbar eins sind, worin eine wunderbare große und edle Persönlichkeit zur Erscheinung kommt, zu erfassen und zu verstehen. Schiller schreibt in seiner Anzeige der Gedichte Bürgers:

„Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft."

Noch 1825 sagte Goethe zu Eckermann:

„Alle acht Tage war Schiller ein anderer und ein vollendeterer; jedesmal wenn ich ihn wiedersah, erschien er mir vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil."

Schiller sagt:

„Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis."

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!"

Richard Wagner schrieb an Frau Wesendonk am 2. März 1859 aus Venedig:

„Mehr interessiere ich mich für Schiller; mit diesem beschäftige ich mich jetzt ungemein gern: Goethe hatte es schwer, sich neben dieser ungemein sympathischen Natur zu erhalten. Wie hier alles nur Erkenntniseifer ist! Man glaubt, dieser Mensch habe gar nicht existiert, sondern immer nur nach Geistes Licht und Wärme ausgeschaut. Seine leidende Gesundheit stand ihm scheinbar hier gar nicht im Wege: zur Zeit der Reife scheint er doch auch von bewältigenden moralischen Leiden ganz frei gewesen zu sein. Es scheint da alles erträglich mit ihm gestanden zu haben. Und dann gab es für ihn so viel zu wissen, was damals, wo Kant noch so Wichtiges im Unklaren gelassen hatte, schwierig zu erwerben war, namentlich für den Dichter, der sich auch im Begriffe recht klar werden will. Eines fehlt diesen allen: die Musik! Aber sie hatten sie eben im Bedürfnis, in der Ahnung. Deutlich drückt sich das oft aus, namentlich in der höchst glücklichen Substituierung des Gegensatzes von „plastischer" und „musikalischer" Poesie, für den von „epischer" und „lyrischer". Mit der Musik ist nun aber eine Allmacht gewonnen, gegen welche die Dichter jener so wundervoll suchenden, strebsamen Entwicklungsepoche mit ihren Arbeiten sich doch nur wie Skizzenzeichner verhielten. Deshalb gehören sie mir aber so innig an: sie sind mein leibhaftiges Erbstück. Aber glücklich waren sie — glücklicher ohne die Musik! Der Begriff gibt kein Leiden; aber in der Musik wird aller Begriff Gefühl; das zehrt und brennt, bis es zur hellen Flamme kommt, und das neue wunderbare Licht auflachen kann!"

1794 wurde der Bund zwischen Schiller und Goethe geschlossen, nach langem Zögern. Beide mußten so gereift sein, um die Übereinstimmung ihrer Hauptideen, zu denen sie auf ganz verschiedenen Wegen, Goethe von der Erfahrung, Schiller vom Denken her gekommen waren, zu erkennen. Aus dem Formlosen, Zufälligen, Subjektiven, Naturalistischen trachteten beide zum Stil, in dem sie die höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen objektiven und subjektiven zufälligen Bestimmungen, die völlige Erhebung über das Zufällige zum Allgemeinen und Notwendigen erkannten. Es ist also die idealisierende, stilisierende Tätigkeit des Künstlers gemeint, der die Natur nicht nachahmt, sondern die Kunst, die in der Natur steckt, erschaut und herausholt. Schiller hat besonders im Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung und in den Vorbemerkungen zur „Braut von Messina" hierüber gesprochen. Am schönsten und tiefsten behandelt Heinrich von Stein in seinen Beiträgen zur Ästhetik der deutschen Klassiker (bei Reclam erschienen) dieses gemeinsame Kunststreben und Schaffen. Hans von Wolzogen hat in seinen schönen Aufsätzen über die Idealisierung des Theaters (Bayreuther Blätter 1884) die Arbeit unserer Klassiker am deutschen Theater gewürdigt. Auch Wagner (Schriften VIII 93) erblickt das Wesen der Kunst in einer „Realisierung des Ideals",

die nicht durch die Darstellung voller Wirklichkeit, sondern durch eine Beschränkung und Steigerung des Gegenstandes und seiner Darstellung erreicht werde. Er erläutert die hierauf gerichtete Tätigkeit unserer Klassiker also:

„Die ganz eigentümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden größten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, daß zum ersten Male ihnen das Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Aufsuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen. Rebellisch gegen den Zwang der Form, die noch den romanischen Nationen als Gesetz galt, gelangten sie dazu, diese Form objektiv zu betrachten, mit ihren Vorzügen auch ihrer Nachteile inne zu werden, von ihr aus auf den Ursprung aller europäischen Kunstform, derjenigen der Griechen, zurückzugehen, in nötiger Freiheit das volle Verständnis der antiken Form sich zu erschließen und von hier aus auf eine ideale Kunstform auszugehen, welche, als rein menschliche, vom Zwange der engeren nationalen Sitte befreit , diese Sitte selbst zu einer rein menschlichen, nur den ewigsten Gesetzen gehorchenden ausbilden sollte" (Schriften VII, 131).

Ein Kunstwerk in Gehalt, Form, Vortragsweise rein deutsch und zugleich rein menschlich glaubt Wagner in der Idee unserer Klassiker angedeutet und angestrebt zu erkennen.

Schillers und Wagners Entwicklung

In Schillers Leben unterscheiden wir drei Abschnitte: die Kinder- und Jünglingsjahre in der schwäbischen Heimat 1759—82, die Wanderjahre in Mannheim und Dresden 1782—87, die Lehr- und Meisterjahre in der neuen thüringischen Heimat in Jena und Weimar 1787—1805. Der mächtige Freiheitsruf der „Räuber" bezeichnet den ersten Abschnitt, der mit der Flucht aus Stuttgart, also in offener Empörung gegen den Druck unerträglicher Verhältnisse endigt. Im zweiten Abschnitt deuten „Luise Millerin" und „Don Carlos" nach Gehalt und Form die Entwicklung des Freiheitsgedankens an von der Revolution zur Reformation, vom Umsturz zur Erneuerung und Wiedergeburt, von der Formlosigkeit zur Form, von der bloßen Natürlichkeit zum veredelten Stil. In Mannheim suchte Schiller das Theater zur Stätte reinster und höchster Kunst umzubilden. Welch tiefer Ernst diesen Bemühungen um die Würde des deutschen Dramas zugrunde lag, zeigt das kühne und stolze Wort:

„Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? Nichts anders als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staates, der besseren Menschheit, das in denselbigen atmete."

Lessing hatte in Hamburg 1768 verzweifelt ausgerufen:

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!"

Schiller weist der Kunst des deutschen Schauspiels und der deutschen Schaubühne also eine seelenbildende und volkserziehende Bestimmung zu und erkennt hier eine allerwichtigste Kulturmacht. Aber die Mannheimer Bühne war dem Hochflug solcher Gesinnung nicht gewachsen, sie verharrte im gewöhnlichen Geschäftsbetrieb des Intendanten und der Komödianten, denen Schillers Dramen nur soweit genehm waren, als ihre persönliche Eitelkeit darin Vorteil fand. Äußere und innere Not vertrieb Schiller im April 1785 aus Mannheim. Aber

„die Himmlischen leiteten nun mit Liebe, an sanfter gütiger Hand ihren Begünstigten in die Arme von Freunden, die alles aufboten, damit er seinem hohen Berufe nicht ungetreu würde, damit er die unendliche Menge des wahrhaft Guten und Schönen, welches er in sich trug, zur Veredlung der Menschheit, zur Erleuchtung und Stärkung kommender Geschlechter, zu unvergänglichem Ruhme seiner selbst wie seines Vaterlandes anwenden konnte —"

so erzählt Streicher, der treue Genosse auf Schillers Flucht und in der Mannheimer Zeit von dem Augenblick, da der Dichter bei Körner Asyl fand, um abgewandt von den unerfreulichen Theaterzuständen in reiner künstlerischer Stimmung und Sammlung den „Don Carlos" zu vollenden. Nun folgen die Lehrjahre, da Schiller völlig der Wissenschaft, Geschichte und Philosophie angehört. Es ist eine Zeit der Vorbereitung, der inneren Reife zu den künstlerischen Großtaten der Meisterjahre. Dem Dichter des „Fiesco" und „Don Carlos" erschien die geschichtliche Vergangenheit in stark subjektivem, novellistischem Licht, er war der zufälligen Überlieferung preisgegeben. Jetzt lernt Schiller die Geschichte ernster und selbständiger kennen und aus großen, meisterhaft erfaßten Zusammenhängen schreiten die Gestalten der Meisterdramen hervor. Seine ureigene künstlerische Weltanschauung aber suchte Schiller sich selber klar zu machen, indem er sie in den Begriffen der Lehre Kants darzustellen unternahm. 1794 ward der Bund mit Goethe geschlossen. Jetzt hatte Schiller „seine dunklen Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt" und kehrte allmählich über die Gedankenlyrik, wo die Idee zum anschaulichen Bilde sich gestaltet, und über die Balladen zum Drama zurück. Neben den fünf großen Werken ziehen sich die Entwürfe hin, die Schillers Vielseitigkeit erweisen und Ausblicke auf künftige, unvollendete Schöpfungen eröffnen. Zugleich bot die Weimarer Bühne unter Goethes Leitung einen immerhin würdigen Schauplatz, wo das Drama unter Aufsicht seines Schöpfers in stilgerechte Erscheinung treten konnte.

„Was Goethes und Schillers vereintes Wirken bei beschränkten Mitteln in Weimar hervorgebracht, ist außerordentlich und zeigt, wie der Geist alles vermag und über aller Berechnung steht. Schiller wirkte auf das Fühlen und innige Verstehen der Rollen; Goethe auf die Erscheinung ins Leben."

So schildert Karoline von Wolzogen diese Seite der gemeinsamen Tätigkeit. Gerade hier wird ersichtlich, daß die echte Kunst auf moralischem Grunde erwächst, von innen her geschaffen werden muß, keineswegs durch besonders glänzende und reiche äußere Mittel bedingt ist.

Dieser so dramatisch bewegte Lebenslauf Schillers geht also gerades Weges über alle Hindernisse zu einem festen Ziel.

Richard Wagners Leben und Wirken bewegt sich in ähnlichen Bahnen. Auch hier schwebt ein einziges Ziel vor: die Geburt des deutschen Dramas aus dem Geiste der Musik. Auch hier wird gewaltsam mit der formalen Gegenwart gebrochen, nur daß Wagner in dem Augenblick der Flucht die wenig aussichtsvollen Beziehungen zum Theater bereits hinter sich hat. Auch hier sind die Werke der Jugend und der Vollreife durch tiefgründige Kunstschriften, in denen innere Hemmnisse überwunden werden dadurch, daß das Ziel sich klärt und die rechten Mittel und Wege dazu sich auftun, voneinander geschieden. Wagner schreibt an Liszt am 25. November 1850:

„Zwischen der musikalischen Ausführung meines Lohengrin und der meines Siegfried liegt für mich eine stürmische, aber fruchtbare Zeit. Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen, alles Dämmernde in ihm mir zum Bewußtsein zu bringen."

So verwandelte auch Schiller „seine dunklen Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe".

„Goethes und Schillers Briefwechsel erbaute mich sehr; er brachte mir unser Verhältnis sehr nahe, und zeigte mir köstliche Früchte, die unter glücklicheren Umständen unsrem Zusammenwirken entsprießen könnten" —

so schreibt Wagner an Liszt am 16. Dezember 1856. Der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt läßt uns heute die Ähnlichkeit und Verschiedenheit dieser Meisterbündnisse überschauen. Neben persönlichen Angelegenheiten spielen hier wie dort philosophische und künstlerische Erörterungen die wichtigste Rolle. Freundschaftliche gegenseitige Teilnahme bewirkt und fördert die Fortführung großer Pläne. Die Vielseitigkeit und Milde stellt Liszt näher zu Goethe, während Wagners geniale Einseitigkeit aufs Drama und sein wahrhaft heldenhaftes Ringen um dessen volle Verwirklichung an Schiller gemahnt.

Wagner zeigt in der Stoffwahl gewisse Ähnlichkeit mit Schiller, wenn er von der Geschichte (Rienzi, der im edlen Freiheitspathos sehr viel Verwandtschaft mit den Schillerschen Helden aufweist, Sarazenin,

Friedrich der Rotbart) zur Sage übergeht und auch bei Schiller eine immer größere Neigung zu romantischen oder frei erfundenen Stoffen sich geltend macht. Die Anfangsszene der „Malteser“ gleicht völlig der des Rienzi: zwei Ritter und ihre Freunde streiten mit dem Schwert in der Hand um ein Mädchen (Schiller nennt es sogar einmal Irene) und werden durch das Eintreten des Chores am Ausfechten ihrer Fehde verhindert. Im „Warbeck“ wäre die Hauptszene wie im ersten Aufzug des „Lohengrin“ ein Gerichtskampf geworden.

„Ein offener Platz, Thron für die Herzogin. Schranken sind errichtet, Anstalten zu einem gerichtlichen Zweikampf. Zuschauer erfüllen den Hintergrund der Szene. Die Herzogin kommt mit ihrem Hofe. Trompeten ertönen. Ein Herold tritt auf, und nachdem er die Veranlassung dieser Feierlichkeit verkündet, ruft er die beiden Kämpfer in die Schranken. Beide Kämpfer berufen sich auf das Urteil Gottes, man schreitet zu den gewöhnlichen Formalitäten.“

In den „Maltesern“ denken wir unwillkürlich an die Gralsritter, zumal beim feierlichen Auftritt des Chores, der aus sechzehn geistlichen Rittern in langer Ordenstracht besteht, und in zwei Reihen auf beiden Seiten der Bühne sich aufstellend, alle übrigen umrahmt.

Also bis auf Einzelheiten des Bühnenbildes erstreckt sich die Ähnlichkeit.

Und endlich schwebte auch Schiller eine deutsche Komödie vor, als das „höchste poetische Werk“.

Schiller hat für seine Vaterlandsliebe, namentlich in der „Jungfrau“ und im „Tell“, ergreifend schöne Worte gefunden, die seitdem in hohen und ernsten Stunden allen Deutschen Trost und Erhebung spenden. Unmittelbar aus trüben Zeitverhältnissen heraus plante er zur Jahrhundertwende 1800/01 eine Dichtung von Deutschlands Größe, zum Trost gegen alle politischen Widerwärtigkeiten. Darin heißt es u. a.:

„Der Deutsche geht unglücklich aus dem Kriege, aber das, was seinen Wert ausmacht, hat er nicht verloren. Deutsches Reich und deutsche Nation sind zweierlei Dinge.“ . . . „Die Majestät des Deutschen ruht nicht auf dem Haupte seiner Fürsten, und wenn auch das Imperium untergegangen, so bliebe doch die deutsche Würde unangetastet. Sie ist eine sittliche Größe, sie wohnt in der Kultur und im Charakter der Nation.

Stürzte auch in Kriegesflammen
Deutschlands Kaiserreich zusammen,
Deutsche Größe bleibt bestehn.“

Schiller hat also Vertrauen zum deutschen Geist, daß von innen her eine Erneuung und Wiedergeburt erfolgen müsse, daß der Deutsche doch „den großen Prozeß der Zeit gewinnen werde“.

„Zerging in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!"

Schillers Gedicht erscheint wie eine Umschreibung dieses Gedankens, und wiederum sind Schiller und Wagner einer Meinung.

Der Hauptunterschied liegt darin, daß Wagner trotz allen Nöten zum Ziele kam, während Schiller mitten in der Arbeit abgerufen wurde; ferner darin, daß Wagner sehr bald von den geschichtlichen Stoffen zur Sage überging und von Anfang an mit aller Entschiedenheit allein den Weg der Geburt der Tragödie aus der Musik beschritt, den Schiller zwar in seiner unermeßlichen Bedeutung erkennen und empfehlen, aber nicht selber einschlagen konnte; endlich natürlich aber auch darin, daß Inhalt und Ausdrucksmittel der Kunst des 19. Jahrhunderts anders sein mußten als im 18. Jahrhundert, wie das ganze Leben ein anderes geworden war. Darum ist Wagner kein „Klassiker", sofern hiermit eine bestimmte und beschränkte Vergangenheit gemeint wird. Wohl aber ist Wagner diesen großen Geistern durchaus ebenbürtig im künstlerischen Ernst und hohen Ziel, ihr einzig echter und wahrer Erbe, indem er ihre Ahnungen nach einer ganz bestimmten Seite hin verwirklichen durfte.

Wie König Ludwig II. von Bayern in des Meisters Leben eingriff, ist allbekannt. Auch für Schiller bedeutete das Eingreifen eines deutschen Fürsten, des Herzogs Friedrich Christian von Schleswig-Holstein, eine Rettung. Welche Verehrung König Ludwig I. für Schiller hegte, erscheint in diesem Zusammenhang doppelt bedeutungsvoll. König Ludwig schrieb:

„Wie Großes hat die Nation der Teutschen dem teutschesten Dichter, Friedrich v. Schiller, zu danken, und gewiß hätte er noch Schöneres, ja Größeres wohl, als Goethe, geleistet, wenn nicht des Lebens Sorge und des Körpers Schwachheit ihm hemmend gewesen wären für des Genius Schwung."

Als der König 1827 in Weimar weilte, gab er seinem Bedauern Ausdruck, daß es ihm nicht vergönnt gewesen sei, zu Lebzeiten Schillers für ihn zu sorgen. Goethe schrieb an den König:

„Durch allerhöchste Gunst wäre sein Dasein durchaus erleichtert, häusliche Sorge entfernt, seine Umgebung erweitert, derselbe wohl auch in ein heilsameres, besseres Klima versetzt worden, seine Arbeiten hätte man dadurch belebt und beschleunigt gesehen, dem höchsten Gönner selbst zu fortwährender Freude und der Welt zu dauernder Erbauung."

Auf König Ludwigs Anregung wurden Schillers Gebeine in die Weimarer Fürstengruft überführt. So waltete der königliche Schutz noch über dem Toten.

Schillers Dramen und Entwürfe nach Inhalt und Form

In den fünf vollendeten Meisterdramen sehen wir Schiller um immer neuen Inhalt und neue Formen bemüht. Im „Wallenstein" wird der ungeheure Geschichtsstoff durch geniale Gliederung und Einteilung in einem Drama von zehn Aufzügen mit einem Vorspiel bewältigt. In der „Maria Stuart" ist die Handlung ungemein vereinfacht und nach innen verlegt, die im „Wallenstein" noch breit ausgeführte historische Umwelt aufs geringste Maß beschränkt und der seelische Vorgang, die Brechung des Willens zum Leben, zur Hauptsache erhoben. Auch die „Jungfrau von Orleans" ist ein lyrisch-romantisches Seelendrama. Die letzten Worte Johannas, deren Lichtgestalt vom Abendschein umspielt wird, erheben uns in eine Welt der Heiligkeit, die fürs bloße gesprochene Wort nicht mehr faßbar ist, wo wir, wie am Schluß des zweiten Teiles des „Faust", ins „tönende Schweigen" geraten. Die romantische, nach dem Urteil der Literarhistoriker opernhafte, Tragödie weist auf einen Weg, den Schiller auch anderswo sehr ernstlich erwog. In der „Braut von Messina" ist eine neue Form des deutschen Dramas nach dem Vorbild der griechischen Tragödie versucht. Vom Chor erhoffte Schiller eine tief eingreifende Wirkung und Umgestaltung des ganzen dramatischen Baues. Im „Tell" überwiegt wieder der geschichtliche Stoff, aber in sagenhafter Färbung. Es ist ein echtes Volksstück im besten Sinn. Und hier tritt auch die wundervolle malerische Kraft und Schönheit der Bühnenbilder hervor, die übrigens trotz der sparsamen szenischen Weisungen bereits im „Wallenstein" waltet und im „Demetrius" abermalige Steigerung erfahren hätte.

Das Stoffgebiet der Schillerschen Dramen ist keineswegs auf die Geschichte beschränkt. Die „Jungfrau" schweift stark ins Romantische, der „Tell" in die Sage, die „Braut von Messina" ist rein erfunden. Die „Elfride", eine englische Sage des 10. Jahrhunderts, und die „Gräfin von Flandern" spielen ebenso ins romantische Gebiet hinüber. „Rosamund oder die Höllenbraut", „ein Gegenstück zu Faust oder vielmehr Don Juan", ist eine dramatische Ballade, die Schiller in phantastisch-opernhafter Weise dachte. Karoline von Wolzogen erzählt, daß Schiller noch am 6. Mai 1805 sagte:

> „Gebt mir Märchen und Rittergeschichten; da liegt doch der Stoff zu allem Schönen,"

womit er die altfranzösischen Romane des Grafen Tressan meinte. Schon früher hatte er einmal geäußert:

> „Wenn es nur mehr Stoffe wie Johanna und Tell in der Geschichte gäbe, so sollte es an Tragödien nicht fehlen."

Und noch zwei Tage vor seinem Tode wollte er ein Gespräch anknüpfen über Stoffe zu Tragödien, über die Art, wie man die höheren Kräfte im Menschen erregen müsse. Zwischen Schiller und der Romantik, d. h. eigentlich nur den Brüdern Schlegel, waren keine freundlichen Beziehungen, aber ganz von selbst neigte Schiller allmählich zu romantischen Stoffen, die dem Dichter eine freiere Gestaltung der allgemein menschlichen Idee und Handlung verstatteten, als die so vielfach beschränkte und bedingte Geschichte. Neben den geschichtlichen Dramen wären mit der Zeit gewiß noch mehr mythische geschaffen worden. Vor allem sehnte sich Schiller, wie er am 19. März 1799 nach der Vollendung des „Wallenstein" an Goethe schreibt,

„zu einem frei phantasierten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff."

Freilich die altdeutsche Sprache und Dichtung mit all ihren Vorzügen, in die Klopstock und Herder einen ahnenden Blick getan, blieb Schiller fremd bis auf den Anflug von Schweizer Volkstum im „Tell".

In der „Braut von Messina" sucht Schiller nach einer neuen Form des deutschen Dramas auf Grund der griechischen Tragödie, insbesondere von Sophokles' „Ödipus". Er übernimmt die antike Schicksalsidee, bildet sie aber zum Schuldbegriff weiter, der ja als Leitmotiv im letzten Verse machtvoll betont wird. Er übernimmt ferner den Chor und baut die Handlung in fünf gleichmäßigen Verwandlungen — Säulenhalle, Klostergarten, Zimmer im Palast, Klostergarten, Säulenhalle — versucht also eine Tragödie in streng stilisierter Form und in wundervoll bewegter, musikalisch-rhythmischer Sprache.

„Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht, und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet."

„Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert, und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet. — Die lyrische Sprache des Chors legt dem Dichter auf, verhältnismäßig die ganze Sprache des Gedichts zu erheben, und dadurch die sinnliche Gewalt des Ausdrucks überhaupt zu verstärken. Nur der Chor berechtigt den tragischen Dichter zu dieser Erhebung des Tons, die das Ohr ausfüllt, die den Geist anspannt, die das ganze Gemüt erweitert. Diese eine Riesengestalt in seinem Bilde nötigt ihn, alle seine Figuren auf den Kothurn zu stellen und seinem Gemälde dadurch die tragische Größe zu geben. Nimmt man den Chor hinweg, so muß die Sprache der Tragödie im ganzen sinken,

oder, was jetzt groß und mächtig ist, wird gezwungen und überspannt erscheinen. — So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung, aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerkes sein muß. — Dadurch, daß der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsre Freiheit zurück, die im Sturme der Affekte verloren gehen würde."

Bekanntlich hat Schiller diese reinigende, beruhigende und erhebende Aufgabe des Chores in der „Braut von Messina" dadurch gestört, daß er die Chöre als Gefolge der feindlichen Brüder doch zugleich auch Partei nehmen läßt und ihnen dadurch eine doppelte Bestimmung in und über der Handlung zuweist. Die wundervolle Maltesertragödie, an der Schiller von 1788 bis 1803 arbeitete, wäre diesem Fehler nicht verfallen. Die Johanniter hatten seit 1530 ihren Sitz auf Malta und wurden 1565 von den Türken hart bedrängt. Der tatkräftige Großmeister Johann von La Valette feuerte den Orden zum äußersten Widerstande und zur todesmutigen Verteidigung des verlorenen Postens von St. Elmo an. Und in dieser schweren Zeit wurden auch die gelockerten Gesetze des Ordens wiederhergestellt. Wie Schiller die weise und erhabene Gestalt des Großmeisters in die Mitte gerückt und das Motiv der Vaterliebe und Freundesliebe in die Handlung verwoben hätte, kann hier nicht ausgeführt werden. Meisterhaft entwickelt der erste Auftritt die ganze Sachlage, indem unmittelbar anschaulich und völlig zwanglos die innere und äußere Gefahr des Ordens vorgeführt wird. Zwei Ritter streiten in sehr weltlicher Gesinnung um eine griechische Sklavin und dabei kommt auch die Eifersucht der verschiedenen Zungen d. h. Nationen im Orden zum Ausbruch. Spanier und Provenzalen ziehen gegeneinander das Schwert. Da tritt der Chor auf, der aus sechzehn geistlichen Rittern in ihrer langen Ordenstracht besteht, und mahnt mit ernstem Hinweis auf die von außen drohenden Gefahren zur Pflicht.

„La Valette ist die Seele der Handlung, er muß immer handelnd erscheinen; auch da, wo er nicht handelt, nicht mit Absicht wirkt, wirkt sein Charakter. Der Großmeister hat keinen andern Vertrauten nötig als den Chor. Der Chor wird von den Aufrührern mit Trotz und Geringschätzung behandelt. Sie verhehlen ihm ihre schlimmen Gesinnungen nicht, er weiß die Gefahr und sieht das Schlimmste kommen, aber ohne es verhindern zu können."

An mehreren Stellen vermerkt Schiller das Eingreifen des Chores. Im Chor denkt sich Schiller offenbar die älteren, pflichttreuen Ritter, die die alte Sitte wahren und dem Großmeister zur Seite stehen, während aus der jüngeren zügellosen Ritterschaft die verschiedenen Gegenspieler des Großmeisters einzeln hervortreten. Somit hat der Chor in den „Maltesern" durch die ganze Anlage eine viel glücklichere

Stellung als in der „Braut von Messina". Er kann alles das, was Schiller im allgemeinen von ihm fordert, erfüllen und gerät in keinen Zwiespalt. Er bleibt durchaus in der Handlung und steht trotzdem darüber. In der „Braut von Messina" hätten die nicht zu Wort kommenden „Ältesten von Messina" eine ähnliche Rolle spielen können.

Was Schiller in den Vorbemerkungen zur „Braut von Messina" vom Chor verlangt, das erhoffte er schon im Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 von der Mitwirkung der Musik. Er beginnt mit dem Hinweis, daß es nötig sei, die verschiedenen Gattungen der Künste auseinander zu halten.

„Um von einem Kunstwerk alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd ist, muß man auch notwendig alles darin einschließen können, was der Gattung gebührt. Man müßte die Reform beim Drama anfangen, und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dies möchte am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zur wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes verträten. Ich habe mir diesen Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint mir viel darin zu liegen. Würde der Gebrauch desselben bestimmt, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge, und innerhalb derselben desto wirksamer würde."

„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis. Hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

Goethe antwortete:

„Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt."

Schiller bestimmte also hier den Begriff des Symbolischen und Typischen, des Reinigenden und Erhebenden im Drama auf die Musik, Goethe erkannte sofort im „Don Juan" ein durchaus zutreffendes Beispiel und setzte diese Idee und Erfahrung später im zweiten Teil des „Faust" stellenweise einfach in die Tatsache des musikalischen Dramas um. Darauf bezieht sich Wagners Wort (Schriften IX, 83), daß Schiller und Goethe „sich auch in der Ahnung vom Wesen der Musik begegneten",

daß „diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet war, als bei Goethe“, den mehr nur das Formale in der Musik anzog. An Frau Wesendonk schrieb Wagner im selben Sinne:

„Eines fehlt diesen allen: die Musik! Aber sie hatten sie eben im Bedürfnis, in der Ahnung.“

Schiller trat mehrmals dem Gedanken einer Operndichtung nahe, so bereits 1779 mit „der lyrischen Operette in zwo Szenen“ Semele nach Ovids Verwandlungen. Die Handlung ist einfach, ernst und schön. Die Oper war, meint Streicher, „so großartig gedacht, daß, wenn sie hätte aufgeführt werden sollen, alle mechanische Kunst des Theaters damaliger Zeit nicht ausgereicht haben würde, um sie gehörig darzustellen“. Die dramatische Ballade von der Höllenbraut Rosamund läßt auch eine Art von Operndichtung vermuten. Nach Körners Mitteilung dachte Schiller einmal daran, „einige Situationen aus Wielands Oberon als Oper zu behandeln“. Am 14. April 1804 schreibt Schiller an Iffland, der ihn durch seinen Sekretär Pauli zu einer Reise nach Berlin aufforderte:

„Herr Pauli hat mit mir wegen einer großen Oper gesprochen, ich hätte längst auch Lust zu einem solchen Unternehmen gehabt, aber wenn ich mir den Kopf zerbreche, um von meiner Seite was Rechtes zu leisten, so möchte ich freilich auch gewiß sein können, daß der Komponist das Gehörige leiste. Eine Tragödie kann auch für sich selbst, unabhängig von dem Talent der Schauspieler, etwas sein; eine Oper ist nichts, wenn sie nicht gespielt und gesungen wird.“

Schiller hatte also jedenfalls von der eigentlichen Operndichtung eine wesentlich höhere Meinung als Goethe, der nicht über das Singspiel hinauskam, und, sobald er sich zu bloßen Operntexten anließ, „vermeinte, die eigene Produktion herabdrücken zu müssen“ (Wagner, Schriften VIII, 83).

1788 hatte Schiller Klärchens Traumerscheinung im „Egmont“ noch als „ein Salto mortale in die Opernwelt“ getadelt; 1804 wiederholte er im „Demetrius“ dieselbe Szene:

„Romanow im Gefängnis wird durch eine überirdische Erscheinung getröstet. Axiniens Geist steht vor ihm und öffnet ihm den Blick in künftige Zeiten.“

Schiller war durchaus nicht musikalisch im gewöhnlichen Sinne. Um so merkwürdiger erscheint die musikalische Grundstimmung, aus der heraus er seine dramatischen Gestalten schuf. Karoline von Wolzogen erzählt:

„Die Musik wirkte nur dunkel auf ihn; er hatte sie nie geübt, aber er sagte, daß sie seine dichterischen Stimmungen angenehm belebe. Die erste Gluckſche Oper, die er hörte, entzückte ihn. ‚Man wirft mir oft meine Unemp-

fänglichkeit für Musik vor', sagte er; ‚aber ich fühle jetzt, daß es wohl auch die Schuld der Musik gewesen sein mag, daß ich ungerührt blieb.'"

Streicher berichtet von der Dichtung der „Luise Millerin", wie er abends auf dem Klavier phantasieren mußte, während Schiller im dunklen, oft nur vom Mondschein erhellten Zimmer auf und nieder ging, die Gestalten seiner Dichtung erschauend und hörend, geheimnisvoll mit den Geschöpfen seiner Einbildungskraft raunend. Und Schiller selbst schreibt bei Aufnahme des „Wallenstein" am 18. März 1796 an Goethe:

„Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee."

In den Weisheitssprüchen der „Votivtafeln" steht das tiefe Wort:

„Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus."

Und in der „Huldigung der Künste" sagt die Musik:

„Was ahnungsvoll den Busen füllet,
es spricht sich nur in meinen Tönen aus."

Dieses kleine Festspiel, das letzte Werk, das Schiller fürs Theater im November 1804 vollendete, galt der Erbprinzessin Maria Paulowna. „Gebe der Himmel, daß sie etwas für die Künste tun möge", schreibt Schiller zugleich an Körner. Und besonders wünscht er die Tätigkeit der hohen Frau für die Musik. Nun, unter dem Schutz und Schirm von Maria Paulowna wirkte Liszt in Weimar und führte zur Feier ihres Geburtstages am 16. Februar 1849 zum ersten Male den „Tannhäuser" auf.

Und wie in der Ahnung eines Kunstwerks der Zukunft umfassen sich alle Künste am Schlusse des Festspieles:

„Denn aus der Kräfte schön vereintem Streben
erhebt sich, wirkend, erst das wahre Leben."

In seiner Rede auf Schiller 1859 urteilte J. Grimm: „für Komödie zeigte er weder Neigung noch Beruf, er war vollkommen ein tragischer Dichter". Das ist nicht stichhaltig. Schillers drei Jugendwerke: „Räuber", „Fiesko", „Luise Millerin" enthalten einige derb realistische, humoristisch gezeichnete Gestalten. Kuno Fischer behandelte daraufhin in einem besonderen Aufsatze (Schillerschriften Bd. I) Schillers Begabung für die Komödie. Im „Don Carlos" verschwinden die komischen Charaktere, im „Lager" und „Wallenstein" treten sie nochmals stellenweise hervor, in den letzten Dramen hören sie ganz auf. In seinen Entwürfen dachte aber Schiller sogar an Lustspiele. So ist die „Polizei", jenes Pariser Sittendrama aus der Zeit Ludwigs XIV. sowohl als

Trauerspiel wie auch als Lustspiel entworfen und auch die „Gräfin von Flandern", die von sieben Männern umworben und schließlich einem jungen Helden zuteil wird, gehört wohl zu den Lustspielen. Auch die humoristische Szene „Körners Vormittag" beweist Schillers hervorragende Begabung, einen Charakter nach dem Leben zu zeichnen und die komischen Seiten alltäglicher Begebenheiten plastisch hervorzuheben. Daß Schiller kein Lustspiel ausführte, verstehen wir sehr wohl, wenn wir die außergewöhnlich hohen und tiefen Gedanken, die er namentlich in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung mit dem Begriffe einer deutschen Komödie verband, uns vorhalten:

„Es ist mehrmals darüber gestritten worden, welche von beiden, die Tragödie oder die Komödie, vor der andern den Rang verdiene. Wird damit bloß gefragt, welche von beiden das wichtigere Objekt behandle, so ist kein Zweifel, daß die erstere den Vorzug behauptet; will man aber wissen, welche von beiden das wichtigere Subjekt erfordere, so möchte der Ausspruch eher für die letztere ausfallen. In der Tragödie geschieht schon durch den Gegenstand sehr viel, in der Komödie geschieht durch den Gegenstand nichts und alles durch den Dichter. Den tragischen Dichter trägt sein Objekt, der komische hingegen muß durch sein Subjekt das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten. — Das Gemüt in Freiheit zu setzen, ist die schöne Aufgabe der Komödie, sowie die Tragödie bestimmt ist, die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Wege wiederherstellen zu helfen. — Der Tragiker zeigt durch beständige Erregung, der Komiker durch beständige Abwehrung der Leidenschaft seine Kunst. — Wenn also die Tragödie von einem wichtigeren Punkt ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigeren Ziel entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist, einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen."

Schiller fordert also von der Komödie jene göttliche Ruhe und Heiterkeit, die über alle irdischen Wirren hinwegzulächeln vermag. Er schreibt am 13. Mai 1801 an Körner:

„Zwar glaube ich mich derjenigen Komödie, wo es mehr auf eine komische Zusammenfügung der Begebenheiten als auf komische Charaktere und auf Humor ankommt, gewachsen; aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt, und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen."

Ein gewöhnliches Lustspiel mit komischen Begebenheiten schwebte also keineswegs unserem Schiller als die zu schaffende deutsche Komödie vor; auch widersprach die Vermischung komischer und tragischer Szenen, die er in seinen Jugendwerken nach Shakespeares Vorbild unbedenklich geübt hatte, hernach seinen an der antiken Tragödie geläuterten An-

sichten von der Reinheit der Kunst. Aber daß sich Schiller schließlich zu einem Werk, von welterlösendem und weltbesiegendem Humor durchleuchtet, hätte durchringen können, ist nicht unwahrscheinlich. Er hätte nur sich selbst in einer Gestalt seiner Dichtung wiederfinden und schildern müssen, um jenes geahnte Kunstwerk zu schaffen. Denn Schiller besaß alle Eigenschaften zu dieser freien und heiteren Weltanschauung. Karoline berichtet:

„Die großartige Weise, in der ausgezeichnete Geister alles, was auf Erden geschieht, wie ein Spiel betrachten, wußte er zu würdigen. Wer über alles lachen könnte, sagte er, würde die Welt beherrschen. Er selbst hatte scharf in den gewöhnlichen Weltlauf geblickt, wo kleinliche Tücke und Gemeinheit oft für den Augenblick über das Große siegt und an der Wurzel des Edlen nagt. Darüber ereiferte er sich nicht. Aber das Unrecht haßte er und bekämpfte es, wo er vermochte."

Im Karl Moor, dem Urtypus der poetischen Abbilder Schillers, liegt nach Kuno Fischer das Grundphänomen der leidenschaftlich pathetischen Satire, die durch grelle Blitzlichter auf die Umgebung komische Wirkungen erzielen kann. Man denke sich nur eine Gestalt, in der das satirische Pathos zum Humor des gereiften Schiller sich emporgeläutert hätte.

Wir stehen hier auf dem Boden der durch Hans Sachs in den „Meistersingern" verkörperten Weltanschauung, der es wahrlich nicht an Tiefe gebricht, „jener eigentlich und einzig deutschen Heiterkeit, jener goldhellen, durchgegorenen Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit". Ich darf hier noch auf R. Wörners Aufsatz über „Eine deutsche Komödie" in Kürschners Wagner-Jahrbuch 1886 verweisen, wo in durchaus sachlicher Beweisführung dargetan ist, daß Wagners Gedicht im inneren und äußeren Aufbau aufs genaueste den Lehrsätzen entspricht, die Schiller für die Komödie aufstellte. Auch Schiller hätte wohl noch das weise Wort Platos, daß es eines und desselben Mannes Sache sei, eine Komödie und Tragödie zu schreiben, im selben tiefen Sinne wie Wagners Meistersinger nach dem Tristan bewährt. In seinem Geiste erahnte er die deutsche Komödie der Zukunft.

Die künstlerische Erziehung des Publikums

Bei einer so hohen Auffassung vom deutschen Drama war es natürlich, daß neben den Darstellern, mit deren Heranbildung zur Lösung hoher Aufgaben Goethe eifrig beschäftigt war, auch die Zuhörer erwogen wurden. Schiller glaubte wohl an die Möglichkeit, das Theaterpublikum zu einer andächtigen und kunstsinnigen Gemeinde erziehen zu können. Im Vorwort zur „Braut von Messina" schreibt er:

„Es ist nicht wahr, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat.

Indem man das Theater ernsthafter behandelt, will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll ein Spiel bleiben, aber ein poetisches."

Ein Publikum, das „keinen Anspruch auf Kunst macht", das „bloß amüsiert und gerührt sein will", stimmt Schiller traurig (Brief an Goethe vom 5. Mai 1800).

Wagner schreibt in einem Brief vom 31. August 1847 (Altmann Nr. 243):

„Das Publikum muß durch Tatsachen gebildet werden; denn eher als es das Gute nicht in konsequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfnis danach geweckt werden."

Und nach dem Weimarer Lohengrin schreibt er am 23. September 1850 (Altmann Nr. 364) an Genast:

„Wollen Sie dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen."

Goethe sagt zu Eckermann am 30. März 1824:

„Es wird schwer halten, daß das deutsche Publikum zu einer Art von reinem Urteil komme, wie man es etwa in Italien und Frankreich findet. Und zwar ist uns besonders hinderlich, daß auf unsern Bühnen alles durcheinander gegeben wird. An derselbigen Stelle, wo wir gestern Hamlet sahen, sehen wir heute den Staberle, und von wo uns morgen die Zauberflöte entzückt, sollen wir übermorgen an den Späßen des neuen Sonntagskindes Gefallen finden. Dadurch entsteht beim Publikum eine Konfusion im Urteil, eine Vermengung der verschiedenen Gattungen, die es nie gehörig schätzen und begreifen lernt. Schiller hatte den guten Gedanken, ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen, auch jede Woche ein Stück bloß für Männer zu geben. Allein dies setzte eine sehr große Residenz voraus und war für unsere kleinen Verhältnisse nicht zu realisieren."

Hier ist stilistische Reinheit und Einheit des Schauspiels und der Schaubühne verlangt, wie sie Wagner in ähnlichem Sinne in seinen verschiedenen Schriften zur Idealisierung des deutschen Theaters verlangte und endlich im Bayreuther Festspiel auch durchsetzte, wie sie

natürlich der Geschäftsbetrieb unserer großstädtischen Schauspiel- und Opernhäuser durchaus nicht erfüllt.

Goethe sprach nach dem Weimarer Theaterbrand mit Eckermann manches über seine einstige Tätigkeit und sagte am 27. März 1825:

„Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor. An Stoff war kein Mangel, allein es fehlten die Schauspieler, um dergleichen (u. a. Tasso, Iphigenie) mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen."

Der Kulturgedanke

Chamberlain schreibt in seinem Buche über Richard Wagner (kleine Ausgabe S. 495):

„Was Schiller, wie sich aus seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen ergibt, gleichsam von ferne erblickte und darum auch häufig nur in duftig verschwommenen Linien zeichnete, das tritt hier in die Erscheinung: zur ästhetischen Erziehung des Menschen steht ja das Haus dort auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth."

Der Bayreuther Gedanke ist der Gedanke einer künstlerischen Kultur.

Chamberlain a. a. O. 173 führt den Vergleich zwischen Wagners und Schillers Ansichten noch weiter aus:

„Wagner steht genau auf demselben Standpunkt wie Schiller. Auch für Schiller ist unser heutiger Staat ein ‚Notstaat'; auch für Schiller ‚schwankt der Geist der Zeit zwischen Verkehrtheit und Rohigkeit, zwischen Unnatur und bloßer Natur'; auch Schiller erhofft von der Zukunft eine andere Ordnung, die aber vom jetzigen Staat ‚nicht zu erwarten ist; denn der Staat, wie er jetzt beschaffen ist, hat das Übel veranlaßt' usw. usw. Wagners ‚Menschheitsrevolution' ist also dasselbe wie Schillers Aufeinanderfolge der verschiedenartigen ‚Notstaaten'; er betrachtet die Menschheit als in einem chaotischen Durchgangsstadium begriffen, und zwar von jenem Augenblick an, wo doktrinäre ‚Politik' überhaupt auftrat; und das Ziel seiner Sehnsucht ist, was Schiller ‚das Vertauschen des Staates der Not mit dem Staat der Freiheit' nennt, nämlich: das Ende dieser Revolution. Was Wagner von Schiller hier unterscheidet, ist nicht der Standpunkt, sondern einzig die Darstellung. In seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen beruft Schiller sich gleich anfangs auf Kant, Wagner dagegen auf die griechische Kunst; bei Schillers Darstellung waltet das Philosophische vor, bei Wagner das Künstlerische. Hierdurch erhält Schillers Darstellung den Charakter leidenschaftsloser Erhabenheit, diejenige Wagners dagegen das Gepräge der glühendsten Leidenschaft. Was Schiller sagt, enthält vielleicht mehr unanfechtbare Wahrheit, bleibt aber dafür mehr abstrakt, unfaßbar; Wagner ist rücksichtslos einseitig, dafür aber eindringlicher."

Wagner preist die Kunst als unsren freundlichen Lebensheiland, indem ihre einigende Macht aus der unendlichen Zersplitterung des modernen Lebens zu einer ruhigen, einheitlichen Gesamtanschauung zurückführt.

„Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus; ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft. — — — Das Nachteilige dieser Geistesrichtung schränkte sich nicht bloß auf das Wissen und Hervorbringen ein; es erstreckte sich nicht weniger auf das Empfinden und Handeln."

Und Schiller weist ebenfalls auf die Kunst als auf die einzige Rettung hin!

„Durch das Ideal kehrt der Mensch zur Einheit zurück."

So schreibt Schiller in seinem Aufsatze „Über naive und sentimentalische Dichtung" (vgl. Chamberlain a. a. O. 260). Auf gemeinsamem Grunde erhebt sich also die künstlerische Weltanschauung unserer beiden Meister.

Schillerfeier

Zur Berliner Schillerfeier 1859 sollte Wagner, der damals gerade von allerlei Sorgen bedrängt in Paris weilte, einen Festgesang schreiben, mußte aber zu seinem Bedauern ablehnen (vgl. Altmann, R. Wagners Briefe Nr. 1315/6). In den „Idealen" hatte Liszt 1857 eine wundervolle Verklärung Schillers gedichtet. Schillers herrliches Gedicht ist 1795 in Rück- und Vorschau auf sein Leben entstanden, eines der bei ihm seltenen Beispiele persönlicher Lyrik. Die seine Jugend beseelenden, idealen Vorstellungen von der Welt sind zerronnen; geblieben sind als Trost die Freundschaft, die er frühe suchte und fand, und die Beschäftigung, die nie ermattet. Auf diesem Grund schreitet er zu neuer rastloser Tätigkeit und beginnt sein höchstes künstlerisches Schaffen. Aus der Klage und dem Trost führt Liszt im Hinblick auf das ganze Heldenleben Schillers seine Tondichtung zur Verklärung.

„Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Betätigung des Ideals ist unsres Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir das Schillersche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satz vorausgegangenen Motive als Schlußapotheose."

Neben Goethes „Epilog zur Glocke" finde ich in Liszts „Idealen" die hehrste Verklärung unsres Schiller, die wahre Geschichte seines Geistes.

In diesen Maitagen wird Schiller überall, wo Deutsche wohnen, gefeiert werden, insbesondere mit Festreden, Trinksprüchen, Kränzen,

Aufzügen und dergleichen herkömmlichen leeren Förmlichkeiten. Aber es gibt nur eine wahre Feier: die wirklich stilgerechte Aufführung seiner Dramen, eine sehr schwierige Aufgabe, da der Stil hierfür erst noch gefunden und ein richtiger Ausgleich zwischen der Szenenkunst der Meininger und dem hochtönenden leeren Prunkvortrag der früheren Zeit getroffen werden muß. Will man aber daneben eigentliche Gedächtnisfeiern, so bietet sich ganz von selber die Wiederholung der Feier auf der Lauchstädter Bühne vom 10. August 1805, wo die „Glocke" dramatisch aufgeführt wurde. Als die letzten Worte verklungen waren, trat unter der hochhängenden Glocke die Muse hervor und sprach Goethes „Epilog". Und diese Glocke wäre von Liszts „Idealen" und Beethovens neunter Symphonie zu umrahmen. Damit wäre, wenn wir an Wagners Auslegung der neunten Symphonie denken, die, gleichviel ob musikhistorisch und zunftwissenschaftlich berechtigt oder nicht, für uns einfach eine künstlerische Tatsache ist, einer der Zukunftswege angedeutet, den Schiller in seinem rastlosen Mühen um das unbekannte Ideal des deutschen Dramas jedenfalls einmal sehr ernstlich ins Auge faßte. Auf Beethovens Symphonie und Schillers Drama ruht Richard Wagners Wunderbau, festgemauert auf deutschem Grund, ein aus hehrem Meistererbe erworbener Besitz.

Rede auf Schiller[1])

Schillers Bestattung

Ein ärmlich düster brennend Fackelpaar, das Sturm
Und Regen jeden Augenblick zu löschen droht.
Ein flatternd Bahrtuch. Ein gemeiner Tannensarg
Mit keinem Kranz, dem kargsten nicht, und kein Geleit!
Als brächte eilig einen Frevel man zu Grab.
Die Träger hasteten. Ein Unbekannter nur,
Von eines weiten Mantels kühnem Schwung umweht,
Schritt dieser Bahre nach. Der Menschheit Genius war's.

So klingt die Sage nach in C. F. Meyers Gedicht. Am 9. Mai 1805 zwischen 5 und 6 Uhr nachmittags war Schiller im Alter von 45 Jahren, 5 Monaten, 29 Tagen gestorben. Am 12. Mai in der Nacht zwischen 12 und 1 Uhr ward er zu Grabe getragen. Nach Weimarer Brauch geschahen die Begräbnisse um Mitternacht. In den Zünften

[1]) Akademische Festrede zum 9. Mai 1905. Rostock 1905.

der Handwerker ging das Recht um, die Särge hinaus zu tragen. Am Nachmittag des 11. Mai hatte Schwabe, ein begeisterter junger Verehrer Schillers, durchgesetzt, daß das Herkommen diesmal aufgegeben wurde. Zwanzig junge Leute, Gelehrte, Künstler, Beamte unter Schwabes Führung erwiesen Schiller die letzte Ehre. Still und ernst begab sich nach Mitternacht der kleine Zug von Schwabes Wohnung nach Schillers Haus. Es war eine helle Mainacht, nur einzelne Wolken verhüllten bisweilen den Mond. Die Nachtigallen schlugen in den Büschen, anhaltend und volltönend. Still war das Totenhaus. Der Sarg wurde die Treppe hinuntergetragen und vor der Haustüre von den Freunden aufgenommen. Kein Mensch war vor dem Hause oder in den Straßen zu erblicken; tiefe, lautlose Stille herrschte in der Stadt. So ging der Zug durch die schweigenden Straßen zum alten Kirchhof vor der St. Jakobskirche. Vor der Türe des Grabgewölbes setzten die Träger die Bahre nieder. Hell durchbrach in diesem Augenblicke der Mond die ihn verhüllenden Wolken und übergoß mit seinem ruhig freundlichen Lichte den Sarg des Dichters, ihm einen kurzen Abschiedsgruß sendend; gleich darauf verbarg sich die Lichtscheibe wieder hinter den rasch am Himmel dahin eilenden Wolken. Hörbar rauschte der Wind über Dächer und Bäume dahin. Nun öffnete sich die Pforte des düstern Gewölbes und der Tote wurde an Seilen in die unterirdische, von keinem Lichtstrahl erhellte Gruft hinabgesenkt.

Still wollten sich die Männer des Trauergeleites vom Kirchhof entfernen, als ihrer aller Aufmerksamkeit durch eine hohe, in einen Mantel tief verhüllte Männergestalt angezogen wurde, die gespensterartig zwischen den Grabhügeln herumirrte und durch Gebärden und lautes Schluchzen ihre innige Teilnahme an dem, was soeben vollbracht worden war, zu erkennen gab. Es war Schillers Schwager Wilhelm von Wolzogen, der aus Naumburg herbeigeeilt war und den Zug noch auf dem Kirchhof traf.

Bis 1826 ruhte Schiller in diesem allgemeinen Grabgewölbe. Da wurden seine Gebeine auf Anregung des Weimarer Bürgermeisters Schwabe, der einst das Trauergeleit veranlaßt hatte, gesammelt und der Gruft entnommen. König Ludwig I. von Bayern bewog den Großherzog, die Überführung in die Weimarer Fürstengruft zu befehlen. Sie geschah am 16. Dezember 1827 morgens 6 Uhr. Im amtlichen, von Goethe aufgesetzten Berichte heißt es: „In der Allee des Gottesackers angelangt, durchbrach plötzlich der Mond die ihn verbergende wolkenreiche Decke und warf mit voller Klarheit sein beruhigendes Licht auf diese wehmütige Szene. Bedeutungsvoll sah man hier den sinnigen Abschiedsgruß wiederholt, den jener uns verwandte Welt-

körper seinem Lieblinge herabsandte, als er vor zweiundzwanzig Jahren seiner ersten Ruhestätte übergeben wurde."

So war der verklärte Held, der auf der Menschheit Höhen gewandelt, zu der ihm gebührenden fürstlichen Ehre eingegangen. Und draußen im deutschen Volke strahlte der Stern seines Ruhmes immer heller. Aber in der Volksgunst lag auch die Gefahr der Verdunklung. Heute denkt mancher laut und leise, daß Schiller der Geschichte, nicht mehr dem Leben gehöre.

Im November 1859 ward Schillers 100. Geburtstag in allen deutschen Landen als ein Volksfest begangen. Die Sehnsucht nach Freiheit und Einheit, die Flucht ins Reich des Ideales aus der trüben Gegenwart war die Grundstimmung jener Tage, die in Schiller den Herold einer schöneren Zukunft priesen. Es lag zweifellos ein hoher Gedanke in der damaligen Begeisterung, die über alles Parteigetriebe hinaus in einer reinsten und edelsten Gestalt den deutschen Geist feierte. Schiller selbst aber stand doch nur in verschwommenen Zügen vor den Augen einer literarisch und künstlerisch sehr schwächlichen Zeit. Seine Wirkung war im Grunde nur äußerlich. Das Schillersche Pathos lebte in einer Anzahl von schönen Zitaten, die zu Gemeinplätzen abgenutzt wurden. Der deutsche Philister fand sein Leben in der Glocke gespiegelt, der liberale Redner fühlte sich als Posa und der Literat gefiel sich noch immer in seichten Nachahmungen von Äußerlichkeiten der Schillerschen Dichtersprache, in geistlosen Jambendramen. Die Literaturforschung verkannte seine dramatische Schöpfung völlig, indem sie Schiller mit Shakespeare verglich und, was beim deutschen Dichter anders war, also seine hehre Eigenart, ihm als Fehler anrechnete.

Mit besonderer Schärfe wandte sich J. Grimm in seiner Schillerrede gegen die Schillerstiftung. „Wozu auf diesen glänzenden Namen gegründet eine Armenanstalt für mittelmäßige Schriftsteller, für Dichterlinge, denen von aller Poesie abzuraten besser wäre, als sie noch aufzumuntern?" Auch der „Schillerpreis" deckt gar manches, was nicht im Geiste des Meisters ist, mit einem Namen, der uns rein und heilig und einsam sein muß. Dagegen hat der schwäbische Schillerverein gutes sachliches und wissenschaftliches Recht; denn er dient einzig dem Andenken Schillers und nicht beliebigen anderen literarischen Angelegenheiten.

Wenn wir heute unseres Dichters gedenken, so soll das nicht in hochtönenden Worten geschehen, sondern schlicht und einfach dadurch, daß wir uns seine Art und sein Ziel vorhalten. Schillers Weltanschauung beruht durchaus auf dem Glauben an die Würde der Kunst, die ihm hoch und heilig war und als eine unermeßlich wichtige und unerschöpflich reiche Kulturgewalt erschien. Daher der hohe sittliche Ernst, mit dem

Schiller die Kunstfragen stets als die erste und wichtigste Angelegenheit des deutschen Geistes, ja des deutschen Volkes behandelte; daher auch sein Vertrauen auf eine deutsche Zukunft, das ihn in äußerlich trübsten politischen Zuständen nicht verließ. Schon Lessing hatte das Wort gefunden: „Die Ehre des deutschen Namens beruht auf der Ehre der deutschen Geister." Das Kunstwerk aber, das aus solcher Anschauung herausgeschaffen werden sollte, war das deutsche Drama, das Schiller in einer viel reicheren Idee, als die neun vollendeten Werke zeigen, in seiner Seele trug. Aus dem Glauben an die heilige deutsche Kunst und aus der großartigen Idee des Dramas, wovon nur ein Teil verwirklicht wurde, erwächst Schillers Größe.

Damit hat er ein Ziel gesetzt und ein Vorbild gegeben, das allzeit fortlebt, wo in ernsten Taten eine echte deutsche Kunst gewollt wird.

„Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden." Unter diesem Wahlspruch besteht Schiller wunderbar groß.

Seine Persönlichkeit, sein heldenhaftes Ringen um ein hohes Ziel, seine reine und ernste Gesinnung macht ihn verehrungswürdig und vorbildlich. Schiller glühte von Begeisterung und wußte zu begeistern. Goethe sagt: „Schillers Anziehungskraft war groß, er hielt alle fest, die sich ihm näherten. Für mich insbesondere war es ein neuer Frühling, in welchem alles froh nebeneinander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging." Er fand „etwas Dämonisches" in dem Zeitpunkt ihrer Vereinigung, „wo ich die italienische Reise hinter mir hatte und Schiller der philosophischen Spekulation müde zu werden anfing." Damals erkannten beide, daß sie zwar von verschiedenen Voraussetzungen, Goethe von der Erfahrung, Schiller von der Idee ausgingen, aber zum selben Ziele strebten. Schiller schreibt am 31. August 1794: „Ich begreife vollkommen, daß die so sehr verschiedenen Bahnen, auf denen Sie und ich wandelten, uns nicht wohl früher mit Nutzen zusammenführen konnten. Nun kann ich aber hoffen, daß wir, so viel von dem Wege noch übrig sein mag, in Gemeinschaft durchwandeln werden, und mit um so größerem Gewinn, als die letzten Gefährten auf einer langen Reise sich immer am meisten zu sagen haben."

An Körner schrieb Schiller am 1. September 1794: „Wir hatten vor sechs Wochen über Kunst und Kunsttheorie ein langes und breites gesprochen und uns die Hauptideen mitgeteilt, zu denen wir auf ganz verschiedenen Wegen gekommen waren. Zwischen diesen Ideen fand sich eine unerwartete Übereinstimmung, die um so interessanter war, als sie wirklich aus der größten Verschiedenheit der Gesichtspunkte hervorging."

Dieses gemeinsame Ziel, dem beide zustrebten, war die Begründung eines deutschen Kunststiles. Aus der bloßen Naturnachahmung und Formlosigkeit einerseits, aus dem leeren, äußerlichen Formalismus andrerseits sollte das rechte Kunstwerk zu Maß und Form idealisiert und stilisiert werden. Den Rohstoff der sinnlichen Welt wollte Schiller durch die Kunst in ein freies Werk unseres Geistes verwandeln und das Materielle durch Ideen beherrschen.

Goethe hebt in einem Briefe vom Oktober 1795 an Schillers Dichtung die „sonderbare Mischung von Anschauen und Abstraktion" hervor. Und wirklich liegt in der glücklichen Verbindung von Realismus und Idealismus ein Hauptvorzug der Schillerschen Werke, insbesondere seiner Dramen. In den Vorbemerkungen zur Braut von Messina hat Schiller das Verhältnis zwischen Kunst und Natur behandelt. „Wie die Kunst zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell sein, wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann, das ist's, was wenige fassen. Wem die Natur zwar einen treuen Sinn und eine Innigkeit des Gefühls verliehen, aber die schaffende Einbildungskraft versagte, der wird ein treuer Maler des Wirklichen sein, er wird die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur ergreifen. Ernst zwar, doch unerfreulich ist die Stimmung, mit der uns ein solcher Künstler und Dichter entläßt, und wir sehen uns durch die Kunst selbst, die uns befreien sollte, in die gemeine enge Wirklichkeit peinlich zurückversetzt. Wem hingegen zwar eine rege Phantasie, aber ohne Gemüt und Charakter, zuteil geworden, der wird sich um keine Wahrheit bekümmern, sondern mit dem Weltstoff nur spielen, nur durch phantastische und bizarre Kombinationen zu überraschen suchen, und wie sein ganzes Tun nur Schaum und Schein ist, so wird er zwar für den Augenblick unterhalten, aber im Gemüt nichts erbauen und begründen. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Es ergibt sich daraus von selbst, daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen Teilen ideell sein muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll."

So klar und endgültig bestimmt Schiller das Wesen aller Kunst und insbesondere der Tragödie, bei der man „lange und noch jetzt mit dem gemeinen Begriff des Natürlichen, welcher alle Poesie und Kunst geradezu aufhebt und vernichtet, zu kämpfen hatte."

Schiller betrachtet das Kunstwerk als eine aus tiefstem Schauen erholte Schöpfung aus der Idee, nicht als eine Nachahmung der Natur, die stets nur äußerlich, oberflächlich und ohne einheitlichen Zusammenhang bleiben wird, da sie an der bloßen zufälligen Erscheinung haftet und nicht zum Grunde dringt. Ebenso schön und deutlich hat Schiller sein Glaubensbekenntnis über den künstlerischen Stil in den Stanzen ausgesprochen, die er an Goethe richtete, als dieser im Januar 1800 Voltaires Mahomet auf die Bühne brachte.

Schiller fordert ureigne deutsche Kunst, nicht Nachahmung. Aber er hofft, daß einst ein deutsches Drama und eine deutsche Bühnenkunst dieselben Vorzüge zeige, die man gegenwärtig nur in Frankreich finde:

„Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene;
verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
sind der Natur nachlässig rohe Töne,
die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied.
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
in edler Ordnung greifet Glied in Glied,
zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
und die Bewegung borget Reiz vom Tanze."

Damit war das feste und klare Gesetz gemeint, nach dem das Drama genau so, wie sein Schöpfer es gemeint, in die Erscheinung treten, zum vollen Leben verwirklicht werden sollte.

Der Lebenslauf eines großen Meisters ist nicht bloß Schicksal und Verhängnis, sondern ebenso ureigenste Wesensäußerung. Leben und Werke sind bei jedem wahren Künstler eins. Goethes Art war lyrisch und episch, Schillers Art hochdramatisch. So verwächst Goethe still und pflanzengleich mit seiner Umgebung und weiß, ohne sich zu verlieren, doch gelegentlich den Verhältnissen nachzugeben, der Bodenbeschaffenheit sich anzupassen. Schillers hohe sittliche Kraft ist immer in Spannung, sein Leben ist ein ewiger Kampf mit allerlei äußeren und inneren Hemmnissen, um sich selbst zu läutern und ein aus innerstem Schauen erholtes Kunstwerk ans Licht zu heben. Denn all das Herrliche, das er geschaffen, rang Schiller einem siechen Leibe ab. So schrieb er beim Beginn seiner Meisterjahre am 31. August 1794 an Goethe über seine körperlichen Kräfte: „Eine große und allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben in mir zu vollenden, aber ich werde tun, was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltungswerte aus dem Brande geflüchtet." Dieser unermüdliche Kampf seines leidvollen Lebens bringt uns Schiller menschlich nahe. Er hat uns Beispiel und Weg gewiesen, zum Höchsten immerfort zu streben.

Schiller und Goethe sind also verschieden geartet und wirken nach verschiedenen Seiten, aber doch zusammen. Sie zu vergleichen mit der Frage, wer größer sei, ist müßig, vor allem ungerecht, weil Schiller gar nicht zur vollen Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten gelangte, weil er ununterbrochen mit Störungen und Hemmungen zu ringen hatte, während Goethe voll und frei sich ausleben durfte.

W. v. Humboldt schrieb im Oktober 1803 an Schiller: „Sie haben das Höchste ergriffen und besitzen Kraft, es festzuhalten. Für Sie braucht man das Schicksal nur um Leben zu bitten." Aber die Todesnorn war unerbittlich. Schillers Schaffen ward mitten in der künstlerischen Vollendung durch den Tod abgebrochen.

Früher stand Schiller im Vordergrund und Goethe ward zu wenig gekannt und gewürdigt; dann trat Goethe hervor und Schiller ward unterschätzt. In Weimar wirkten sie zusammen, und ihre Bilder stehen unter einem Kranze. Dabei bleibt es: Schiller und Goethe! In ihrem Bunde ist die Macht deutscher Geisteskultur begründet und bewährt.

Goethe sagt: „Das Leben jedes bedeutenden Menschen, das nicht durch einen frühen Tod abgebrochen wird, läßt sich in drei Epochen teilen: in die der ersten Bildung, in die des eigentümlichen Strebens und in die des Gelangens zum Ziele, zur Vollendung."

Wir erkennen in Schillers Leben drei Abschnitte, die Heimatjahre (1759—82), die mit dem gewaltigen Freiheitsruf der Räuber enden, die Wanderjahre in Mannheim und Dresden (1782—87), die zum Reformgedanken des Don Carlos sich läutern, die Lehr- und Meisterjahre in Jena und Weimar 1787—1805, in denen Schiller durch wissenschaftliche Arbeit und Beschäftigung mit Geschichte und Philosophie zum Bunde mit Goethe 1794 heranreift, um in den Meisterdramen und Entwürfen das ihm vorschwebende dramatische Ideal mit immer neuen Mitteln zu verwirklichen.

Ich möchte in kurzer Überschau aufzeigen, wie sich der dramatische Begriff bei Schiller entwickelt, klärt, erweitert und vertieft und zwar nach Stoff und Form und Ideengehalt.

Schillers Arbeit am deutschen Drama und fürs Theater ist vor allem zu ersehen aus G. Kettners Ausgabe von Schillers dramatischem Nachlaß (in zwei Bänden, Weimar 1894/95; vgl. auch den zehnten Band von Bellermanns Schiller-Ausgabe und den achten Band der Cottaschen Säkular-Ausgabe); ferner aus den Büchern von Köster über Schiller als Dramaturg (Berlin 1891) und J. Petersen, Schiller und die Bühne (Berlin 1904). Wir müssen hier von der dramaturgischen Tätigkeit, die in Bearbeitungen und Übersetzungen zutage tritt, absehen und heben nur die eigentliche dramatische Dichtung hervor, weil darin das dramatische Ideal Schillers Gestalt gewinnt. „Schiller hätte hundert Jahre

leben können und wäre nie um Stoffe, nie um neue Methoden verlegen gewesen. Seine Skizzen sind wie die Schlachtpläne eines großen Strategen", so urteilt Erich Schmidt über den dramatischen Nachlaß.

Goethe sagte zu Eckermann: „Durch alle Werke Schillers geht die Idee von Freiheit, und diese Idee nahm eine andere Gestalt an, sowie Schiller in seiner Kultur weiter ging und selbst ein anderer wurde. In seiner Jugend war es die physische Freiheit, die ihm zu schaffen machte, und die in seine Dichtungen überging, in seinem späteren Leben die ideelle." Hier ist das Grundmotiv herausgehoben; und nun sehen wir zu, wie es im einzelnen gestaltet wurde.

Schillers dramatische Dichtung beginnt in Sturm und Drang, wodurch Stoffwahl und Form bedingt sind. Von seinen beiden ersten Trauerspielen ist nichts Näheres bekannt. „Der Student von Nassau" knüpfte an eine wahre Begebenheit, den Selbstmord eines Studenten an und war vielleicht ein dramatisches Seitenstück zu Goethes Wertherroman. Schiller wird also wohl durchaus als realistischer, naturalistischer Dichter begonnen haben. Der „Kosmus von Medicis" behandelte den bei den Stürmern und Drängern so beliebten Bruderzwist, verschärft durch den Kampf um ein Weib; einige Szenen daraus gingen in die Räuber über und das Motiv kehrt noch einmal wieder in der Braut von Messina. In den Räubern tritt Schiller zum ersten Male hervor, sofort mit großem und entschiedenem dramatischem Wurf, wie am besten der Vergleich mit den losen, mehr episch gehaltenen Szenen und Augenblicksbildern des Götz lehrt. Und so lautete auch alsbald das Urteil eines klarblickenden Zeitgenossen: „Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser."

Schiller selbst schrieb wenige Jahre später in der Rheinischen Thalia über sein Jugendwerk: „Wenn von allen den unzähligen Klagschriften gegen die Räuber eine einzige mich trifft, so ist es diese, daß ich zwei Jahre vorher mir anmaßte, Menschen zu schildern, ehe mir einer begegnete." Mithin ist in den Räubern vieles Unnatürliche und Übertriebene, aber sie enthalten doch eine gerade auch in ihrem Überschwang durchaus wahrhafte Gestalt: Karl Moor, sofern er Schillers eigene Züge und Gesinnung hat. Und ebenso glücklich sind die Genossen Karls, die Räuber, zum Teil nach der dem Dichter bekannten und vertrauten Umgebung geschildert. Aber sein noch ungeübter und ungeklärter Blick faßt alles übrige nur verzerrt und verschoben auf. So war vor allem Amalia ganz leblos, ein Gefäß Klopstockscher Empfindsamkeit, und Franz zu sehr Theaterbösewicht und Ränkeschmied in geschickter, aber äußerlicher Nachahmung Shakespearescher Gestalten. Die Leidenschaft der Sprache der Räuber ist aber nicht unnatürlich im Munde des zwanzigjährigen Schiller.

Weniger glückte der Fiesko, da hier eigentlich keine einzige Gestalt vorkam, in die Schiller sich recht einfühlen konnte, da es ihm andererseits auch noch an den nötigen geschichtlichen Kenntnissen und der ruhig sachlichen Betrachtung, Auffassung und Darstellungsweise fehlte. Auch die Sprache mußte hier in rednerische Übertreibungen geraten. Das Pathos der Räuber ist wahr, das des Fiesko künstlich. Die Handlung ist klar und einfach. In Fieskos Seele kämpfen Brutus und Cäsar, der Befreier und der Herrscher miteinander. Aber daneben ist eine fast erdrückende Fülle von Motiven angesponnen, z. B. in Verrina und Berta, daß die Handlung überladen erscheint. Meisterhaft ist die völlig frei erfundene humoristische Gestalt des Mohren.

Schon beim Fiesko erkannte Schiller als die wichtigste Aufgabe des geschichtlichen Schauspieles, „die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen." In den großen Dramen ist diese Aufgabe immer tiefer erfaßt und reiner gelöst, indem die allgemein menschliche Teilnahme vor allem anderen erregt wird und die geschichtliche Voraussetzung und Umgebung nur, soweit sie hierfür nötig ist, aber dann auch erschöpfend und dabei völlig zwanglos in bewundernswerter Exposition und Umweltschilderung hervortritt.

In der Luise Millerin steht die realistische Kunst des jungen Schiller auf der Höhe. An Kühnheit übertrifft Schiller weitaus Lessings Emilia, schon dadurch, daß er die Vorgänge in Deutschland und in der Gegenwart spielen läßt. Die Bedeutung des Werkes bezeichnen die Worte: „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt." Aus den zahlreichen bürgerlichen und sozialen Rühr- und Schauerdramen der Stürmer und Dränger, die wie alle Naturalisten beim bloßen Abschildern unglücklicher, quälender und peinlicher Vorfälle des täglichen Lebens stehen bleiben, erhebt sich allein Schillers Werk zu der Höhe einer wahrhaft ergreifenden und befreienden Tragödie. Jetzt hatte Schiller das Leben erschaut und empfunden und wußte trefflich die einzelnen Charaktere im Handeln und Sprechen der Wirklichkeit gemäß zu schildern und auseinanderzu halten.

Der Don Carlos, in dem verschiedene Pläne sich kreuzten und am Ende Posa den Carlos verdrängte, der übermäßig lang ausgefallen war und daher gewaltsam und doch nie genügend verkürzt werden mußte, ist in Form und Leitgedanken ein gewaltiger Schritt vorwärts. Nun wird die „physische Freiheit" von der „ideellen" abgelöst, die Reformation tritt an Stelle der Revolution. Die naturalistische Alltagsrede weicht einer gehobenen, fein abgetönten Sprechweise, und zwar in Rücksicht auf den höfischen spanischen Stoff durchaus zwanglos, ja

sogar stilistisch notwendig bedingt. Schillers Formgefühl kommt zur Geltung.

Richard Wagner schreibt (Schriften VIII, 102): „Was hier dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt erstaunlich. In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern oder Franzosen, finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affekten mit solch vornehmer, menschlich adeliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein sich ausdrückend? Wie konventionell und geschraubt müssen uns dagegen selbst die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lächerlich nicht gar die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racine erscheinen! Selbst Shakespeare, der doch Könige und Rüpel gleich richtig und wahrhaftig sprechen lassen konnte, war hier kein ausreichendes Muster, denn die vom Dichter des Don Carlos beschrittene Sphäre des Erhabenen hatte sich dem Blicke des großen Briten noch nicht eröffnet."

Don Carlos beschließt die Jugenddichtungen und weist zugleich über sie hinaus. Der junge Dichter erwächst zu gereifter Kunstanschauung. Er schreibt selbst an Reinwald: „Meine Seele fängt die Natur in einem entwölkten blankeren Spiegel auf, und ich glaube, meine Gedanken sind wahr."

So bieten schon die vier Jugendwerke völlig verschiedene immer neue und reifere Verwirklichungen eines dramatischen Ideals.

Wenig berücksichtigt in Schillers dramatischer Entwicklung wird gewöhnlich der „versöhnte Menschenfeind", ein Schauspiel, an dem der Dichter 1786—90 arbeitete und von dem nur Bruchstücke veröffentlicht wurden. Ein Menschenfeind sollte im Verlauf des Stückes, das in der Gegenwart spielt, der Welt wiedergewonnen werden. Vornehmlich der Form halber ist das Gedicht zu erwähnen, das eine abgeklärte, mit großer Feinheit individuell gefärbte Prosa aufweist und somit auch von der stürmischen Prosa der drei Jugendstücke zu reinerer, höherer Form aufstrebt.

Die weitere Entwicklung Schillers faßt Richard Wagner (Schriften VIII, 104) in die Worte zusammen: „Wie jedes dieser hehren Dramen, vom Wallenstein bis zum Tell, eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideals bezeichnete, stehen sie nun als die Säulen der einzigen wahrhaften Ruhmeshalle des deutschen Geistes da."

Im Wallenstein bewältigte Schiller meisterhaft einen breiten und großen Geschichtsstoff zu unmittelbarer Anschaulichkeit und lebendigster dramatischer Wirkung. Die Handlung bleibt einheitlich auf das Schicksal Wallensteins gerichtet, und mit atemloser Spannung verfolgen wir

vom ersten Augenblick an, wie Wallenstein zu seinem verhängnisvollen Entschluß gedrängt wird, wie das Heer und die Führer zwischen dem Feldherrn und Kaiser sich entscheiden werden. Die wahrhaft geniale Einteilung und Gliederung des Stoffes und die klare Führung der Handlung bringen uns zwanglos und natürlich alles, was zu wissen not tut, vor Aug und Ohr. Freilich war dazu eine ganz neue Form, ein Drama in zehn Akten mit einem Vorspiel, erforderlich. Besondere Beachtung verdient die derb volkstümliche Sprache und Versform des Lagers, wo Schiller dieselbe frische Ursprünglichkeit wie Goethe in seinen Volksszenen an den Tag legt.

Daß Schiller einen so weitverzweigten Geschichtsstoff in ein lebendiges Drama zusammenzufassen vermochte, ist ein glänzender Beweis „seines dramatischen Talentes". Der Stoff an und für sich hätte eher zu epischer Behandlung eingeladen, wie ja auch wirklich Schiller vor dem Wallenstein daran gedacht hatte, Gustav Adolf in einem Epos zu behandeln, und noch früher Friedrich den Großen zum Mittelpunkt eines Gedichtes machen wollte, worin „unsere Sitten, der feinste Duft unserer Philosophie, unsere Verfassungen, Häuslichkeit, Künste niedergelegt werden" sollten.

Beim Wallenstein glaubte Schiller in der objektiven Auffassung und Behandlung geschichtlicher Stoffe vorgeschritten zu sein. Er schreibt an Goethe (28. November 1796): „Es will mir ganz gut gelingen, meinen Stoff außer mir zu halten und nur den Gegenstand zu geben. Beinahe möchte ich sagen, das Sujet interessiert mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt. Den Hauptcharakter, sowie die meisten Nebencharaktere traktiere ich wirklich bis jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers."

Von der Maria Stuart rühmt Schiller in einem Brief an Goethe als eine besondere tragische Qualität des Stoffes, daß man die Katastrophe gleich in der ersten Szene sehe und, indem die Handlung sich davon wegzubegeben scheine, ihr immer näher geführt werde. Die äußere Handlung ist ungemein vereinfacht und ganz einheitlich, von außen nach innen, in die Seele der Maria gelegt. In Maria vollzieht sich die Brechung des Willens zum Leben. Sie erleidet die aus politischen Gründen ihr auferlegte Strafe zur Sühne einer Schuld, zu der sie allein und freiwillig sich bekennt, und verwandelt so den Zwang des Todesurteils in Freiheit. So steht Maria rein und groß am Ende da und ist würdig die heiligste Segnung ihres Glaubens zu empfangen.

Hier ist durch die Verklärung der katholischen Abendmahlsfeier eine der erhabensten Szenen geschaffen, vor der ganz folgerichtig ein Theater, dem die reine künstlerische Weihe fehlt, zurückschreckt.

Der Verinnerlichung der im Drama geschilderten seelischen Vorgänge entsprechen lyrische Maße, die neben dem Blankvers sich einstellen.

In der Jungfrau wächst die Handung aus der Idylle zur Tragödie. Auch hier ist alles innerlich, daher auch die oft lyrisch bewegte Sprache. Johannas seelischer Zustand, ihr Glaube, der zur rettenden Siegestat wird, ihr innerer Zwiespalt, ihre wiedergewonnene Festigkeit und Verklärung — das sind die Vorgänge des Dramas, in dem unendlich rührende und ergreifende Stimmung waltet. „Opernhaft“ schelten die Literarhistoriker das Werk, durch das freilich ein lyrisch-musikalischer Grundton geht.

Schiller schrieb an Goethe am 23. Dezember 1801: „Das Historische ist überwunden und doch, soviel ich urteilen kann, in seinem möglichsten Umfang benutzt; die Motive sind alle poetisch und größtenteils von der naiven Gattung.“ Namentlich beim Tod der Jungfrau ist Schiller ganz und gar aus dem Historischen ins Poetische eingetreten, weil die Gesamtidee es verlangte, nachdem er ursprünglich einen realistischen Schluß mit Aufnahme des Hexenprozesses erwogen hatte.

Die Braut von Messina ist wegen der Form wichtig. Schiller schreibt an Körner am 9. September 1802: „Ich bedurfte eines gewissen Stachels von Neuheit in der Form, und einer solchen Form, die einen Schritt näher zur antiken Tragödie wäre — welches hier der Fall ist; denn das Stück läßt sich wirklich zu einer äschyleischen Tragödie an.“ Darüber ist noch in anderem Zusammenhang zu reden.

Im Tell überwiegt wiederum der Stoff, so daß er dem Dichter, wie er an Körner a. a. O. schreibt, „einer dramatischen Behandlung nichts weniger als günstig scheint, da die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut auseinander liegt, da sie großenteils eine Staatsaktion ist, und (das Märchen mit dem Hut und Apfel ausgenommen) der Darstellung widerstrebt: doch habe ich bis jetzt soviel poetische Operationen damit vorgenommen, daß sie aus dem Historischen heraus und ins Poetische eingetreten ist.“ Durch seine Hauptquelle, Tschudis Schweizerische Chronik, fühlte sich Schiller poetisch gestimmt, weil sie „einen so treuherzigen herodotischen, ja fast homerischen Geist“ hat. Der Tell ist ein Volksstück im besten Sinn geworden. Wenn auch die Handlung nicht so geschlossen und einheitlich erscheint, wie in den übrigen Werken Schillers, so leuchtet doch um so herrlicher die einheitliche Idee, der Freiheitsgedanke über dem Drama, worin „ein ganzes lokal bedingtes Volk, ein ganzes und entferntes Zeitalter und ein ganz örtliches, ja beinahe individuelles und einziges Phänomen“ zur Anschauung gebracht werden soll. Tell, der auf sich selbst allein steht, die Eidgenossen des Rütlibundes und der schweizerische Adel, also das ganze Schweizervolk in allen Ständen und Stufen, sie alle streben in höchster Lebendigkeit

nach demselben Ziel. Schillers wunderbare Fähigkeit, die Schweizer Landschaft, Sitte und Sprache zu erfassen und zu veranschaulichen, rühmt Gottfried Keller: „Schiller hatte die Schweiz nie leiblich gesehen, aber um so gewisser wird sein Geist über die sonnigen Halden wandeln und mit dem Sturm durch die Felsschluchten fahren, auch nachdem der Mythenstein endlich lange verwittert und zerbröckelt sein wird." „Schiller war, als er abscheiden mußte, zu einer Reife gediehen, von jedem gegebenen Punkte aus die Welt treu und ideal zugleich aufzubauen. Der Tell war nicht ein einzelnes Ergebnis günstiger Umstände. Wie er fortgefahren hätte zu schaffen, lese man in der zweiten Szene des zweiten Aufzuges im Demetrius, wo er den Anblick des russischen Landes im Frühling beschreibt. Der hatte nicht nötig, nach Rußland zu gehen, um dort ‚Studien' zu machen." Welch hohe Ansprüche Schiller aber auch an die szenische Ausstattung stellte, lehrt der Brief an Iffland vom 5. Dezember 1803 über die sehr stimmungsvoll gedachten Bühnenbilder zum Tell. Es sind Anforderungen, hinter denen die heutige Ausstattungskunst gemeinhin noch weit zurückbleibt. Dieses lebendig geschaute und daher auch künstlerisch zu verwirklichende szenische Bild waltet übrigens trotz der sparsamen Bühnenweisungen bereits im Wallenstein. Nichts war verkehrter als die Schillerschen Dramen aus einer nüchternen und leeren Szene mit hohlem Pathos herauszudeklamieren. Kein Wunder, daß bei solch flacher und falscher Behandlung Schauspieler und Zuhörer zu ganz irrigen Vorstellungen kamen. Gewiß erheischen die Schillerschen Dramen einen stilisierten, fein abgetönten Vortrag, aber kein falsches Pathos, das auf gemeine, billige Effekte berechnet war und jede echte und tiefe künstlerische Wirkung ertöten mußte. Aus dem richtigen Bühnenbild werden die Gestalten mit natürlicher Schönheit und Plastik hervorschreiten und Gebärde und Sprache ins rechte Maß und Verhältnis bringen. Schiller schuf ein deutsches Drama, d. h. ein Schauspiel mit großer, ergreifender Handlung und herrlichen Bühnenbildern, kein rednerisches Prachtstück für Redekünstler. Wer Schillers Bedeutung im Schein und Prunk tönender Worte sucht, der bleibt völlig an der Oberfläche und schaut nie zum tiefen Wesensgrund. Aber darin liegt eine entschiedene und ernste Gefahr, daß wir unseren deutschesten Dichter, der wirklich zum Herzen seines Volkes sprach, im Lichte rednerischer Phrasen erblicken.

Schiller eignete sich in Mannheim und Weimar ausgezeichnete praktische Bühnenkenntnisse an, die er im Aufbau seiner Dramen mit großer Kunst verwertete. Wie Petersens Buch (Schiller und die Bühne, 1904) lehrt, wußte er auch hier die Notwendigkeit mancher Einschränkung zu poetischer Freiheit zu erheben. Und schließlich waren die zeitgenössischen Bühnenverhältnisse keine Schranke für seine künstlerischen An-

forderungen, die vielmehr selber eine Förderung der Bühnenkunst bedeuten.

Schiller schreibt an Schröder am 12. Oktober 1786: „Ich habe bis jetzt Forderungen an die Schaubühne gestellt, die noch keines von allen Theatern, die ich kenne, befriedigte. In Mannheim habe ich beinahe allen Enthusiasmus für das Drama verloren. Jetzt fängt er wieder an, in mir aufzuleben, aber mir graut vor der schrecklichen Mißhandlung auf unseren Bühnen. Mit ungeduldiger Sehnsucht habe ich bisher nach derjenigen Bühne geschmachtet, wo ich meiner Phantasie einige Kühnheiten erlauben darf und den freien Flug meiner Empfindung nicht so erstaunlich gehemmt sehen muß. Ich kenne nunmehr die Grenzen recht gut, welche bretterne Wände und alle notwendigen Umstände des Theatergesetzes dem Dichter vorschreiben, aber es gibt engere Grenzen, die sich der kleine Geist und der dürftige Künstler setzt, das Genie des großen Schauspielers und Denkers aber überspringt."

Was Schiller hier verlangte, sollte bis zu einem gewissen Grade hernach in Weimar unter seiner eigenen Aufsicht und in Berlin unter Ifflands Bühnenleitung erfüllt werden. In Weimar wurden Spiel und Vortrag, in Berlin das Szenenbild festgestellt, aber mehr nur in bescheidenen Versuchen als in endgültiger Form, wozu die Schauspiel- und Bühnenkunst damals noch lange nicht reif genug waren.

Das griechische Drama wirkte tief auf Schiller, aber nicht zu äußerer Nachahmung, sondern als ein Vorbild zur Lösung dramatischer Aufgaben hohen und reinen Stiles. Er steht besonders im Banne von Sophokles' Ödipus. Zwiefache Anregungen empfing er von dort, die sich in der Braut von Messina vereinigen, die Schicksalsidee und die Form, die Einführung des Chores. Den Schicksalsgedanken faßte Schiller als das Aufrollen der Vergangenheit, die im Augenblick des Dramas zur verhängnisvollen Entscheidung drängte.

In der Braut von Messina tritt der einfache szenische Bau in fünf Verwandlungen — Säulenhalle, Klostergarten, Palastzimmer, Klostergarten, Säulenhalle — hervor. Der Zuschauer sollte das gleichmäßige Gefüge der Handlung im plastischen Bilde vor sich sehen. So muß die Braut auch in einem Zuge durchgespielt werden; jede Akteinteilung zerstört die reine Kunstform. Das Schicksal enthüllt sich mit furchtbarer Macht im Verlauf der Handlung; aber Schiller fügt dazu die eigene Verantwortung, die Schuld, mit der das Drama ausklingt. Wir sahen das Verhängnis walten, aber es war verschuldet. Endlich der Chor! Er sollte das tragische Gedicht von aller Reflexion reinigen, vereinfachen und verinnerlichen, zugleich mit lyrischem Schwung die Sprache des ganzen Werks erheben und die sinnliche Gewalt des Ausdrucks verstärken. „So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in

die Handlung, aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edlen Kunstwerkes sein muß." Freilich war die Stellung, die Schiller dem Chor zuwies, dadurch zwiespältig, daß er zugleich außer und über der Handlung stehen sollte und doch als Gefolge der feindlichen Brüder in die Fehde eingriff.

Die wundervolle Maltesertragödie, an der Schiller von 1788 bis 1803 arbeitete, wäre diesem Fehler nicht verfallen[1]). Der Chor in den Maltesern ist viel glücklicher angelegt, als in der Braut von Messina, er bleibt durchaus in der Handlung und steht trotzdem darüber. Ergreifend schöne und erhabene Szenen hätte dieses ernste und strenge Ritterdrama enthalten; so am Schluß: „im letzten Chor muß der erhabenste Schwung sein und die moralische Gesinnung in ihrer ganzen Glorie erscheinen. Zugleich wird hier der große Lohn der erfüllten Pflicht von ferne gewiesen. Abschied der Ritter auf San Elmo von den übrigen. Sie kommen vom Abendmahl." „Wiederherstellung des Ordens, Versöhnung der Ritter, brüderliche Eintracht."

Schillers dramatische Entwürfe verstatten einen Einblick in sein dichterisches Schaffen. Er geht immer vom Stofflichen aus und sucht darin einen großen, zusammenfassenden Leitgedanken zu finden. Aus tiefem Schauen erholt er seine Idee, die organisch aus dem Stoff sich entwickelt, nicht künstlich und äußerlich etwa hineingezwungen wird. Gar manchen Stoff hat Schiller nur darum verworfen, weil er den entscheidenden Einheitspunkt der Materie und Idee nicht fand. Mit Eifer und Umsicht machte er Umweltstudien, so gründlich wie nur je ein Moderner. Aber die Umwelt war ihm niemals Selbstzweck, nur Mittel zum Zweck. Das höchste Ziel blieb stets das wahre und reine Kunstwerk, nicht die bloße Nachahmung der Natur. Ganz merkwürdig mutet uns die „Polizei" an, ein theoretischer Entwurf. Einerseits dachte sich Schiller darunter eine Modernisierung des antiken Schicksalsgedankens. Das Stück sollte „gleichsam nur eine tragische Analysis" sein, indem bereits alles vor Beginn des Dramas geschehen war und nur noch enthüllt wird. Und dieser allgemeine Gedanke regte Schillers Einbildungskraft in doppelter Weise, als Trauerspiel und als Lustspiel an. Das weitverzweigte Getriebe einer geheimen und unentrinnbaren Macht, der Polizei, sollte in Bewegung gesetzt werden, im Trauerspiel, um einen scheinbar harmlosen Vorfall aufzuhellen, der schließlich zur Entdeckung eines schweren Verbrechens führt, im Lustspiel, um beim Aufsuchen der Spur eines blutigen Verbrechens endlich alles in heitere Verwicklungen aufzulösen. Die Handlung sollte hier wie dort im Audienzsaal des Polizeileutnants eröffnet werden, wodurch die andere

---

[1]) Über die Malteser vgl. oben S. 252.

Seite des an naturalistischen Wirklichkeitsschilderungen überaus fruchtbaren Stoffes gleich in Kraft treten konnte. Und so kam Schiller zur Hauptsache, zur Sittenschilderung von Paris im Anfang des 18. Jahrhunderts. Hier lag ein weites Gebiet, wozu Schiller viel gesammelt hatte. Aber als er von der Umwelt und Idee zur Ausführung der Handlung schritt, ergab sich schließlich doch nur ein bürgerliches Schauspiel, zu dem die Umrahmung nur in lose Beziehung gesetzt werden konnte. Dasselbe Ergebnis zeigte sich bei den drei Entwürfen Schiff, Freibeuter, Seestück. „Die Aufgabe ist ein Drama, worin alle interessanten Motive der Seereisen, der außereuropäischen Zustände und Sitten, der damit verknüpften Schicksale und Zufälle geschickt verbunden werden. Aufzufinden ist ein punctum saliens, aus dem alle sich entwickeln, um welches sich alle natürlich anknüpfen lassen, ein Punkt also, wo sich Europa, Indien, Handel, Seefahrten, Schiff und Land, Wildheit und Kultur, Kunst und Natur usw. darstellen läßt. Auch die Schiffsdisziplin und Schiffsregierung, der Charakter des Seemanns, des Kaufmanns, des Abenteurers, des Pflanzers, des Indianers, müssen bestimmt und lebhaft erscheinen." In den Freibeutern bemerkt Schiller: „Das Theater kann das Schiff selbst sein; es ist ein Kriegsschiff. — Man ist bald auf dem Verdeck, bald im Raum, bald in der Kajüte." „Wilde und ungeheure Naturen sind der Gegenstand, eine abgeschlossene Existenz unter eigenen strengen Notgesetzen, Gerechtigkeit, Gleichheit. Unter diesen steckt ein edler und feiner Gefühle fähiger Mann, den seine Schicksale und Leidenschaften in dieses Gewerbe geschleudert, der es im Grunde verabscheut, ohne sich losreißen zu können. Ein weibliches Geschöpf steckt auch darunter, die als Mann verkleidet und einer der Tapfersten ist."

Seltsam berührt uns der Gedanke einer Fortsetzung der Räuber in der Braut in Trauer. Danach hätte sich Karl Moor nicht den Gerichten übergeben, sondern unter fremdem Namen ein neues Leben angefangen und zwanzig Jahre in Glück und Ruhe verbracht. Die blutige Vergangenheit schien vergessen und ausgelöscht. Aber bei der Vermählung seiner Tochter erhebt sich die rächende Vergeltung. In gespenstischen Erscheinungen kündigt sich das drohende Urteil an. Auch hier war eine Schicksalstragödie geplant, eine tragische Familie ähnlich der des Atreus und Laios, durch die sich eine Verkettung von verschuldetem Unglück fortzöge. Karl Moor glaubt, den Himmel versöhnt zu haben und noch glücklich werden zu können. Darin liegt die Überhebung, eine Herausforderung des Schicksals.

Die Prinzessin von Celle wäre eine Tragödie der leidenden Unschuld geworden. Sophie Dorothea, die Frau des Prinzen Georg von Hannover, lebte, von ihrem Manne vernachlässigt, tief unglücklich am

Hofe und suchte mit Hilfe des Grafen von Königsmark, der sie liebte, zu fliehen. Das Vorhaben wurde entdeckt, der Graf am 1. Juli 1694 ermordet, die Prinzessin der Untreue angeklagt und auf ein einsames Schloß verbannt. „Aus diesem Stoff kann eine Tragödie werden, wenn der Charakter der Prinzessin vollkommen rein erhalten wird und kein Liebesverhältnis zwischen ihr und Königsmark stattfindet." „Die schlechten Menschen triumphieren — aber Unschuld und Seelenadel bleiben doch ein absolutes Gut. Das Edle siegt, auch unterliegend, über das Gemeine und Schlechte." „Die Prinzessin stellt dar eine edle Natur, welche gemeinen Verhältnissen und Absichten aufgeopfert worden." Sie steht zuletzt in „höchster Verlassenheit und Einsamkeit", aber hat „das Bewußtsein ihrer Unschuld und die Würde der Tugend."

Aus der englischen Geschichte des 10. Jahrhunderts stammt die Elfride. Graf Ethelwold, König Edgars Brautwerber, freit die schöne Elfride für sich, indem er dem König vorspiegelt, das Mädchen sei gar nicht geeignet für einen König gewesen. Ethelwold verbirgt aber seine Frau auf einem einsamen Landsitz, wo sie der König schließlich doch zu sehen bekommt und den Trug durchschaut. Der König läßt Ethelwold durch Mörder überfallen und erhebt Elfride zur Königin. Die tragische Entwicklung wäre auf Ethelwold gefallen, der im Sturme der Leidenschaft die Treue brach, seinen Herrn und die Geliebte trog und dadurch das Verhängnis heraufbeschwor. Elfride lehnt sich gegen den Zwang auf und ist schon deshalb gegen ihren Gatten feindselig gestimmt. Der König aber erfährt zu seinem Schmerz den Verrat des treuesten Freundes. So wäre die ganze Handlung aus dem seelischen Zustand der drei Hauptgestalten entwickelt worden.

Schiller erwog auch Stoffe aus der alten Geschichte, darunter einen Themistokles. In dem Helden ist eine Mischung reiner und unreiner Antriebe. Sein persönlicher Ehrgeiz macht ihn zum Feind der Athener und treibt ihn zu den Persern, am Ende aber wird er Herr über die unreine Empfindung der Ehrsucht. Mit dem Giftbecher am Munde wird er wieder zum Bürger Athens. In der Umwelt wäre vornehmlich der Gegensatz griechischer und persischer Sitten geschildert worden, „der Athenienser Themistokles, der hochgesinnte Grieche unter den Barbaren". Griechische Schauspieler sollten am persischen Hofe aus einer verloren gegangenen Tragödie des Äschylus einige Szenen aufführen, die dazu geeignet waren, den Themistokles in eine rührende Begeisterung zu versetzen.

In der Agrippina handelt es sich um das Verhältnis Neros zu seiner Mutter. Zu allen Verbrechen, zum Morde des Gatten und Stiefsohnes ist Agrippina durch eine merkwürdige Mischung des selbstlosen Triebes der Mutterliebe und des selbstsüchtigen Triebes der Machtgier

verleitet worden. Agrippina ist gegen alle schuldig, nur nicht gegen ihren Sohn. Und gerade in Nero geht die Frevelsaat auf. Mit der Ermordung der Mutter ist die letzte Scham aus Nero verschwunden. Ein Drama, wie Shakespeares Richard III., war hier geplant, „ein Charakter, der nicht stoffartig interessiert, bei dem vielmehr die Kunst das stoffartig Widrige erst überwinden muß."

Weit ausholend und auch am meisten gefördert ist die Arbeit am Demetrius. Zuerst dachte Schiller an einen ähnlichen Stoff aus der englischen Geschichte, an den Warbeck. Margarete von Burgund, die Schwester Eduards IV., stellte gegen Heinrich VII. einen Prätendenten auf, um Rache zu nehmen für den unterdrückten alten Königsstamm des Hauses York. Warbeck wurde für einen der Prinzen Eduards IV. ausgegeben, die Richard III. im Tower hatte ermorden lassen, der aber dem Tode entronnen sei. Schiller dachte sich die Rolle Warbecks so, daß der Betrug ihm nur den Platz angewiesen, zu dem die Natur ihn selbst bestimmt hatte. Warbeck war wirklich ein natürlicher Sohn Eduards IV. Ihm wird die Herrscherrolle in trügerischer Absicht aufgezwungen und er bewährt in heldenhaften und rührenden Zügen schließlich sein angeborenes Recht. Schiller erwog das tragische Problem reiflich, erfaßte die wichtigsten Begebenheiten der Handlung und kam dann auch zu den Hauptgestalten. Am Ende häuften sich aber die Schwierigkeiten und Warbeck trat vor Demetrius zurück. Hier war gerade die umgekehrte Entwicklung gegeben. Warbeck fühlte sich zuerst als Betrüger, und wurde erst allmählich über sein Recht aufgeklärt; Demetrius glaubte im Anfang an sein Recht und erfuhr erst später, daß er im Unrecht war. Warbecks Schicksal endigte im Frieden und gab den Stoff zu einem Schauspiel. Demetrius aber war der Held eines Trauerspieles. Nirgends sehen wir so tief in Schillers Schaffen wie beim Demetrius, den wir von den ersten Vorarbeiten bis zu den ausgeführten Szenen des ersten und zweiten Aufzuges verfolgen können. Auch im Demetrius nahm das Aufrollen der Vergangenheit einen Hauptteil des Dramas in Anspruch. Dann aber trat an Stelle des Schicksals die Selbstbestimmung. Aus dem Glauben an die Wahrheit seiner Sendung siegt Demetrius. Und als ihm diese Zuversicht geraubt wird, wendet sich sein Glück. Zugleich verkehrt sich seine Art. Aus dem Trieb der Selbsterhaltung stößt Demetrius den einzigen, der um das Geheimnis seiner unechten Herkunft weiß, nieder. Aus Pflicht gegen die großen Völker, die er bis hierher geführt, muß er seine Rolle weiter spielen. Aber das frohe Heldentum ist dahin, Demetrius wird finster, mißtrauisch, grausam und fällt endlich einer Verschwörung zum Opfer. „Eine furchtbare Veränderung geht mit ihm vor"; „der Geist Iwans des Schrecklichen scheint plötzlich in ihn gefahren", so bezeichnet Schiller

die Wandlung des Helden zum Gewaltherrscher. Hier gelang die Vereinigung von Schicksal und Schuld in dämonischer Größe. Der Charakter des Demetrius fesselt noch mehr als der des Wallenstein.

Und welch reiche Umwelt tut sich hier auf! Neben Demetrius ragt Marfa, die Zarenmutter, hervor. Unter den Russen finden wir Zar Boris, seine Tochter Axinia und den jungen Romanow, in dem sich aus den trüben Wirren der Gegenwart ein lichter Ausblick auf eine bessere Zukunft verkündet. Auf polnischer Seite steht die ehrgeizige Marina, der schwache Polenkönig, der Hochadel und die verlumpten niederen Edelleute, die alle nur ihren eigenen Vorteil suchen. Demetrius wird von politischen Plänen und Ränken umgarnt und vorwärts gedrängt. Endlich der Stimmungszauber der Szenenbilder! Auf den glänzenden Reichstag zu Krakau folgt die öde Wintergegend am Beloserosee, wo die ersten schwachen Anzeichen eines späten Frühlings sichtbar sind. Hier weilt einsam und weltfern Marfa, und in diese Stille dringt die Kunde von Demetrius. Dann sollte Demetrius an der russischen Grenze erscheinen: von einer Anhöhe mit Bäumen eröffnet sich ein Ausblick in weite lachende Fernen; ein schöner Strom ergießt sich durch die Landschaft, die vom jungen Grün der Saaten belebt war, wo näher und ferner die Turmspitzen der Städte leuchteten. Dann kam ein russisches Dorf, wo die Bauern sich versammelten und den Aufruf des neuen Zaren vernahmen. Diese landschaftlichen Schilderungen waren so reich und lebendig gedacht wie im Tell, und Schiller hatte gründliche, ausgedehnte russische Studien gemacht. Aber er benutzte aus seinen reichen Sammlungen nur das, was fürs Drama wirklich nötig war. Überhaupt zeigt der Demetrius, wie unerbittlich Schiller sogar vollständige bereits ausgeführte Akte fallen ließ, wenn es die Rücksicht aufs Ganze gebot. Dem Reichstag ging ursprünglich ein Aufzug voran, der in Sambor in Galizien spielte, wo Demetrius, ehe er seine fürstliche Geburt erfuhr, in untergeordneter Stellung beim Woiwoden von Sendomir lebte. Schiller wollte das, was im Reichstag nur erzählt wird, auch vorführen, die Entdeckung des Demetrius durch russische Flüchtlinge und das Erwachen seines fürstlichen Bewußtseins. In diese Szenen war die Gestalt einer jungen Polin verflochten, der Lodoiska. „Sie war die Veranlassung zur Erkennung des Demetrius, aber indem er das höchste Glück findet, ist er für sie verloren. Es ist eine uneigennützige, schöne Neigung, die mit dem selbstsüchtigen Sinn der Marina einen rührenden Kontrast macht. Zugleich gibt es ein Gegenstück zu der Axinia; diese haßt den Demetrius, von dem sie geliebt wird. Lodoiska liebt den Demetrius ohne Gegenliebe. Diese kleine Episode soll sich an die nachherige Glücks- und Sinnesänderung des Demetrius rührend knüpfen und durch ihren idyllischen, unschuldigen Charakter zu seiner

furchtbaren Zaren- und Tyrannenrolle einen Abstich machen. Symbolisch deutet es an, wie er durch seinen Austritt aus dem Hause des Woiwoden sich von dem Glück der Unschuld scheidet. Lodoiska folgt ihm mit ihrem Herzen in die Welt."

Goethe hatte nach Schillers Tode den Vorsatz, den Demetrius zu vollenden. „Sein Verlust schien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte. Unsere gemeinsamen Freunde hofft' ich zu verbinden; das deutsche Theater, für welches wir bisher gemeinschaftlich, er dichtend und bestimmend, ich belehrend, übend und ausführend, gearbeitet hatten, sollte bis zur Herankunft eines frischen ähnlichen Geistes durch seinen Abschied nicht ganz verwaist sein. In wenigen Monaten hätte ich das Stück vollendet. Es auf allen Theatern zugleich gespielt zu sehen, wäre die herrlichste Totenfeier gewesen, die er sich selbst und den Freunden bereitet hätte." Aber der Ausführung stellten sich Hindernisse entgegen. „Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst versagt." Was Goethe aufgab, hätten untergeordnete Literaten nie versuchen sollen.

Schiller erscheint vielen nur als der Schöpfer und Vertreter der geschichtlichen Jambentragödie. Diese Meinung ist einseitig und nur teilweise richtig. Karoline von Wolzogen erzählt, daß Schiller noch in seiner letzten Krankheit am 6. Mai 1805 sagte: „Gebt mir Märchen und Rittergeschichten; da liegt doch der Stoff zu allem Schönen", womit er die altfranzösischen Romane des Grafen Tressan meinte. Schon früher hatte er einmal geäußert: „Wenn es nur mehr Stoffe wie Johanna und Tell in der Geschichte gäbe, so sollte es an Tragödien nicht fehlen." Schiller neigte allmählich auch zu romantischen und sagenhaften Stoffen, die dem Dichter eine freiere Gestaltung der allgemein menschlichen Idee und Handlung verstatteten als die so vielfach beschränkte und bedingte Geschichte oder Gegenwart. Neben den geschichtlichen Dramen wären mit der Zeit gewiß noch mehr mythische geschaffen worden.

Schillers drei Jugendwerke, Räuber, Fiesko, Luise Millerin enthalten einige derb realistische, humoristisch gezeichnete Gestalten. Kuno Fischer behandelte daraufhin in einem besonderen Aufsatze (Schillerschriften Bd. I) Schillers Begabung für die Komödie[1]). Daß sich Schiller schließlich zu einem Werk, von welterlösendem und weltbesiegendem Humor durchleuchtet, hätte durchringen können, ist nicht unwahrscheinlich.

Aus den Vorstellungen der herzoglichen Oper in Ludwigsburg hatte die Phantasie des jungen Schiller lebhafte Eindrücke gewonnen.

[1]) Über Schillers Gedanken zur deutschen Komödie vgl. oben S. 255 f.

Trat ihm hier auch nur äußerer Prunk entgegen, so wurde er doch zu ernsterem Nachdenken über die Möglichkeiten des musikalischen Dramas frühzeitig und nachhaltig angeregt. Fühlte er sich doch selbst beim Beginn seiner dichterischen Arbeiten immer in musikalischer Stimmung[1]).

Unsere Betrachtung hat uns gelehrt, daß Schillers dramatisches Ideal nach Gehalt und Form unendlich reich ist.

Und Schiller, den sein ganzes Leben lang „bis an des Äthers bleichste Sterne der Entwürfe Flug erhob", sprach in rührender Bescheidenheit nach dem Tell: „Ich fühle, daß ich nach und nach des Theatralischen mächtig werde." So gering erschien ihm das, was bereits getan war, im Vergleich zu dem, was die Zukunft noch bringen sollte!

Es war ein schweres Mißverständnis der Epigonen, die äußerlichste Technik der fünfaktigen historischen Jambentragödie nachzuahmen und zu wähnen, auf der Bahn des Meisters zu schreiten. Schiller selbst wollte den Gattungsbegriff des Trauerspiels, dem er auch stets seinen durchaus eigenen, persönlichen und unnachahmlichen Stempel verlieh, immer beweglich erhalten: „Die Idee der Tragödie muß in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen" (an Körner 28. Juli 1800); und ebenda schreibt er: „Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden." Lessings scharfer und klarer Verstand hatte vier neue dramatische Typen in Sara, Minna, Emilia und Nathan aufgestellt, Schiller in seinen neun Dramen und in den Entwürfen eine Fülle von künftigen Möglichkeiten und Wegen aufgetan, die aber nur vom geborenen Meister in voller künstlerischer Wahrheit und Freiheit beschritten werden konnten. Ihre Lebenskraft haben die Dramen Schillers trotz den im Durchschnitt ganz schlechten und stillosen Aufführungen nun bereits mehr als 100 Jahre auf unsern Bühnen bewährt. Kleist, Grillparzer, Hebbel, O. Ludwig stehen an Wirkungskraft weit dahinter zurück. Und gar die Modernen! „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität." Schillers Dramen gehen im „Festspielton", wie Fritz Lienhard sehr glücklich den unnachahmlich edlen und hohen Schwung benennt.

Die deutsche Jugendbildung schöpft ihren edelsten Gehalt noch immer aus Schiller.

Darin liegt aber auch eine Gefahr. Man glaubt im späteren Leben dieses Führers leicht entraten zu können. Wer in reiferen Jahren sich wieder zu Schiller wendet, der versteht ihn erst recht. Diese meine feste, aus eigenem Erlebnis gewonnene Überzeugung möchte ich vor allem Ihnen, Kommilitonen, zurufen!

---

[1]) Über Schillers musikalische Ideen vgl. oben S. 253 f. und den Aufsatz über die Musik im Schauspiel unserer Klassiker, unten S. 321.

Schiller muß uns ein stets gegenwärtiger Mitstreiter und Vorkämpfer in allen wichtigen Fragen deutscher Kunst und Kultur sein. Wo wir Modernen gänzlich ohne ihn auszukommen wähnen, sind wir sicher auf undeutschen Ab- und Irrwegen, vom besten deutschen Geist verlassen. Das Verhältnis zu Schiller muß jedem Deutschen eine Gewissensfrage sein, woran er sich selbst prüfen, erkennen und richten mag.

Goethe sprach in die Totenklage um Schiller die Trostworte hinein: „In der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten. Von Schillers Grabe her stärkt uns ein Anhauch seiner Kraft und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Liebe fort- und immer fortzusetzen. So wird er in dem, was er gewollt und gewirkt, stets seinem Volke und der Menschheit leben."

Richard Wagner und Goethe[1])

Von allen wahrhaft großen Meistern der Tonkunst ist Richard Wagner der erste, dem eine regelrechte klassische Bildung, nicht nur eine einseitig technische Ausbildung zuteil ward. Wagner trat an die Musik erst verhältnismäßig spät heran, als er hier ein künstlerisches Ausdrucksmittel für die ihn bewegenden dichterischen Pläne erkannte. Von Anfang an war sein Ziel das Drama aus dem Geiste der Musik. Wagners künstlerische Entwicklung klärt sich, je mehr er über das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik ins reine kommt. Auf der Schule traten ihm die dramatischen Dichter Äschylos, Sophokles, Shakespeare vor allen anderen nahe. Die ersten Versuche des Knaben waren Trauerspiele, zuerst nach dem Vorbild der Griechen, dann nach Shakespeare. „Beethovens Musik zu Egmont begeisterte mich so, daß ich um alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen" (Schriften[2]) I S. 9). Auch auf dem Gebiet des Lustspiels wirkten bereits 1829 Anregungen aus Beethoven und Goethe zusammen: „ich ent-

[1]) Sonderabdruck aus dem Goethe-Jahrbuch XXVI, 1905.

[2]) Ich führe Richard Wagners gesammelte Schriften und Dichtungen hier nach der großen Ausgabe an, die 1871—83 in zehn Bänden bei C. W. Fritzsch in Leipzig erschien; die betreffenden Stellen können in der kleinen Ausgabe leicht mit Hilfe der darin enthaltenen vergleichenden Tabellen gefunden werden. Eine vollständige, kritische Ausgabe der Wagnerschen Schriften besitzen wir leider noch nicht. Zahlreiche Briefsammlungen sind noch ungedruckt. Vgl. jetzt W. Altmann, R. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

sinne mich, angeregt durch die Pastoralsymfonie, mich an ein Schäferspiel gemacht zu haben, das in seiner dramatischen Beziehung wieder durch Goethes 'Laune des Verliebten' angeregt war. Hier machte ich gar keinen dichterischen Entwurf, schrieb Musik und Verse zugleich, und ließ so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen" (Schriften IV, 312). Zu ernsten, reinmusikalischen Studien kam Wagner erst 1831, als er für kurze Zeit die Leipziger Hochschule besuchte. Beim Thomaskantor Weinlig lernte er in einem halben Jahre Kontrapunkt und Komposition, nach dem Zeugnis dieses ernsten, gediegenen Musikers „Selbständigkeit".

Wagner blieb sein ganzes Leben lang in engster und lebendigster Fühlung mit den großen Meistern der Weltliteratur, insbesondere aber mit den deutschen Dichtern, mit Schiller und Goethe. In seinen Schriften suchte er sich klar zu werden, wie das Ziel seiner Kunst mit dem unsrer Klassiker zusammenhinge. Bei jeder Gelegenheit stellte er seine neuen künstlerischen Absichten in den großen Zusammenhang geschichtlicher Entwicklung. Sein eigenes Drama ruhte auf dem Grunde Schillers und Beethovens. Die Vermittlung zwischen Dichtung und Musik gaben die Romantiker.

Wagners Art ist der Schillers viel näher verwandt als der Goethes.

Es ließe sich sehr viel über manche auffallende Ähnlichkeit im Leben und Wirken Schillers und Wagners sagen, wovon das phrasenhaft verschwommene Buch von M. Berendt (Schiller-Wagner 1901) gar nichts berichtet. Von Goethes stillem Wachsen steht eine so rücksichtslos dramatische Entwicklung weit ab. Ein Vergleich zwischen Schillers und Wagners Schaffen und Ziel wäre sehr reizvoll und ergiebig, während die Beziehungen zwischen Goethe und Wagner weniger greifbar sind. Aber daß Wagners umfassender und regsamer Geist mit Goethes Erscheinung im ganzen und einzelnen sich vielfach beschäftigte, dafür bieten seine Schriften so mannigfache Zeugnisse[1]), daß es sich wohl verlohnt, das Wichtigste davon hier einmal zusammenzustellen.

Die im folgenden ausgehobenen Stellen haben teils subjektive teils objektive Bedeutung. Wagner knüpft oft in geistvoller Weise seine eigenen Ideen an Goethes Gedanken an, findet gleichsam bei Goethe vorausgeahnt und vorgeschaut, was er selbst zum Heile der deutschen Kunst für nötig hielt und zu verwirklichen dachte, nicht im eitlen Spiel des Witzes, sondern im ernsten Streben, auf dem Grund unserer großen deutschen

---

[1]) Ich verweise hier auf C. F. Glasenapps Wagner-Enzyklopädie, 2 Bde., Leipzig 1891. In diesem ausgezeichneten Werke ist die Gedankenfülle der Schriften und Briefe Wagners, unter den Hauptbegriffen in Form eines Wörterbuchs geordnet, zu bequemster Übersicht mit erschöpfender Gründlichkeit zusammengestellt.

Meister zu stehen und auch ihre Sache zu führen. Andererseits fällt Wagner über Goethe und seine Werke manches Urteil, das klar und treffend ist und schon an und für sich Beachtung heischt.

Wagner sucht im Entwicklungsgang Goethes und Schillers ein gemeinsames und wesentliches Ziel aufzudecken. Er glaubt, daß ihre bewußten Mitteilungen nur über den Gang ihrer ästhetischen Bildung, „welche ihr Kunstschaffen mehr begleitete als leitete", uns unterrichten, und möchte auch den Einfluß ganz persönlicher Lebenseindrücke auf Wahl und Bildung der Stoffe nur behutsam gelten lassen (Schriften IX, 81). „Die ganz eigentümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden größten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, daß zum ersten Male ihnen das Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Aufsuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen. Rebellisch gegen den Zwang der Form, die noch den romanischen Nationen als Gesetz galt, gelangten sie dazu, diese Form objektiv zu betrachten, mit ihren Vorzügen auch ihrer Nachteile inne zu werden, von ihr aus auf den Ursprung aller europäischen Kunstform, derjenigen der Griechen, zurückzugehen, in nötiger Freiheit das volle Verständnis der antiken Form sich zu erschließen und von hier aus auf eine ideale Kunstform auszugehen, welche, als rein menschliche, vom Zwange der engeren nationalen Sitte befreit, diese Sitte selbst zu einer rein menschlichen ,nur den ewigsten Gesetzen gehorchenden ausbilden sollte" (Schriften VII, 131). Ein Kunstwerk in Gehalt, Form, Vortragsweise rein deutsch und zugleich rein menschlich glaubt Wagner in der Idee unserer Klassiker angedeutet und angestrebt zu erkennen.

Goethe und Schiller

Das Verhältnis zwischen Goethe und Schiller faßt Wagner einmal (Entwürfe[1]) S. 86) in die Schlagworte: „Goethe — zum Dichter gewordener Physiker; Schiller — zum Dichter gewordener Metaphysiker". In der Beethovenschrift (IX, 83) heißt es: „Goethe war mit seinem Bewußtsein ein durchaus der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist. Schiller war dagegen ungleich stärker von der Erforschung des der Anschauung gänzlich abliegenden Unterbodens des inneren Bewußtseins angezogen, dieses „Dinges an sich" der Kantischen Philosophie, deren Studium in der Hauptperiode seiner höheren Entwicklung

[1]) Richard Wagner, Entwürfe, Gedanken, Fragmente, aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885. Wiederholt in den „nachgelassenen Schriften und Dichtungen", 2. Aufl., ebenda 1902.

ihn gänzlich einnahm. Der Punkt der andauernden Begegnung beider großer Geister lag genau da, wo von beiden Extremen her eben der Dichter auf sein Selbstbewußtsein trifft."

Wagner meint, daß Goethes Anforderungen an das Theater in jeder Hinsicht weit über das Maß dessen, was Schiller verlangte, hinausgingen, daß Goethe, der „Realist" im Vergleich mit Schiller, dem „Idealisten" viel höhere, ja unlösbare Aufgaben in seinen Dramen stellte. „Wie sonderbar, daß, wenn unter deutschen Literatur-Ästhetikern die Rede von Idealismus und Realismus anhebt, sogleich Goethe als Vertreter des letzteren, dagegen Schiller als Idealist bezeichnet wird. Hatte Goethe selbst durch Aussprüche hierzu Veranlassung gegeben, so ist doch aus dem ganzen Charakter der Goetheschen Produktivität, namentlich aber aus seinem Verhalten zum Theater zu ersehen, wie wenig mit solch einer Bezeichnung das Richtige gesagt ist. Offenbar verhielt er sich, im betreff seiner eigentlichen hohen Schöpfungen, zum Theater viel mehr als Idealist, wie Schiller: denn kaum war der Boden zu einer Verständigung mit diesem Theater betreten, so überschritt Goethe rücksichtslos die Grenzen, welche die geringe Vorbildung der deutschen Schauspielkunst dem Dichter für das Einiggehen mit ihr zog" (Schriften VIII, 100).

Sehr anschaulich schreibt Wagner einmal an Frau Wesendonk[1]) (vgl. meine Ausgabe S. 204), als sie in Italien weilte:

„Goethe in Rom ist eine sehr erfreuliche und höchst bedeutende Erscheinung: was er da ausbeutete, kam Allen zu Gute und Schillern ersparte er dadurch entschieden das Selbstsehen; dieser konnte sich nun vortrefflich behelfen und seine edelsten Werke schaffen, während Goethe mit der Zeit seine Augenlust bis zur Grille verfolgte, so daß wir ihn am Ende mit wunderlicher Begier beim Münzensammeln ankommen sehen. Er war ein ganzer und vollkommener Augenmensch!

Lassen wir uns von ihm leiten, wo es zu sehen gibt: gewiß sind wir dann vortrefflich beraten. Und in Rom mußten Sie mit ihm gehen; mögen Sie an seiner Seite schöne anmuthige Ruhe sich über das Kinderauge senken fühlen. Sehen Sie für mich mit! Und lassen Sie mich immer lieblich Bedeutendes hören, wie dieß erste Mal! —"

Wagner findet in diesem Blick auf die Welt freilich keine Befriedigung, sondern nur im Blick über die Welt hinaus. Er deutet dies sinnig: „vielleicht geht es mir, wie es dem so augenseligen Goethe wider-

[1]) Vgl. die von mir herausgegebenen Tagebuchblätter und Briefe Richard Wagners an Mathilde Wesendonk, Berlin, Duncker 1904; die gedankenreichste und schönste Briefsammlung, die wir bisher von Richard Wagner besitzen, am nächsten verwandt mit Goethes Briefen an Frau v. Stein.

fahren, als er im Faust ausrief: Welch Schauspiel! Aber ach — ein Schauspiel nur!"

Auch gegen Goethes große Neigung für die italienische Sprache wendet sich Wagner einmal: „Ein besonderes Schicksal hat mich wiederholt davon zurückgehalten, dem Zuge Goethes zu folgen, der bei einem Besuche Italiens bis zur Klage darüber hingerissen wurde, daß er seine dichterische Muse mit der deutschen Sprache quälen müsse, während die italienische ihr die Arbeit so hold erleichtern würde" (Schriften IX, 343). Was sich den Romanen ganz von selbst darbietet, müssen die deutschen Dichter erst erfinden. Aber gerade aus solchen Nöten ringt sich die Ursprünglichkeit durch (Schriften X, 93). Wagner verwirft eben alles Formale, das den Künstler von außen her ankommt, und empfindet romanische Sprache und Musik als eine Gefahr für die Eigenart deutscher Kunst.

„Goethes und Schillers Briefwechsel erbaute mich sehr; er brachte mir unser Verhältnis sehr nahe, und zeigte mir köstliche Früchte, die unter glücklicheren Umständen unsrem Zusammenwirken entspringen könnten" — so schreibt Wagner an Liszt am 16. Dezember 1856. Der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt läßt uns heute die Ähnlichkeit und Verschiedenheit dieser Meisterbündnisse überschauen. Neben persönlichen Angelegenheiten spielen hier wie dort philosophische und künstlerische Erörterungen die wichtigste Rolle. Freundschaftliche gegenseitige Teilnahme bewirkt und fördert die Ausführung großer Pläne. Die Vielseitigkeit und Milde stellt Liszt näher zu Goethe, während Wagners geniale Einseitigkeit fürs Drama und sein wahrhaft heldenhaftes Ringen um dessen volle Verwirklichung an Schiller gemahnt.

Goethe und die Musik

Sehr wichtig scheint für Wagner das Verhältnis unserer Klassiker zur Musik. Er meint (Schriften IX, 83): „Beide begegneten sich auch in der Ahnung vom Wesen der Musik; nur war diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet, als bei Goethe, welcher in ihr, seiner ganzen Tendenz entsprechend, mehr nur das gefällige, plastisch symmetrische Element der Kunstmusik erfaßte, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Ähnlichkeit aufweist. Tiefer faßte Schiller das hier berührte Problem mit dem Urteil auf, welchem Goethe ebenfalls zustimmte, und durch welches dahin entschieden ward, daß das Epos der Plastik, das Drama dagegen der Musik sich zuneige. Mit unserem voranstehenden Urteile über beide Dichter stimmt nun auch das überein, daß Schiller im eigentlichen Drama glücklicher war als Goethe, wogegen dieser dem epischen Ge-

stalten mit unverkennbarer Vorliebe nachhing." Goethe empfand in der Musik besonders die formale Seite, so daß er der Tondichtung Beethovens fremd gegenüberstand. Damit wurde er auch veranlaßt, in den von ihm selbst verfaßten Operntexten „in Erfindung wie Ausführung sich so trivial wie möglich zu halten, so daß wir nur mit Bedauern diese höchst seichten Stücke unter die Zahl seiner Dichtungen aufgenommen sehen können" (Schriften VII, 140). „Goethe vermeinte die eigene Produktion herabdrücken zu müssen, wenn er Operntexte schrieb" (Schriften VIII, 83). Und doch fordert er von der Mitwirkung der Musik im Faust hohen Ernst und große Tiefe und erörtert mit Schiller die Macht der Tonkunst, die bei der Oper „in auch noch so dürftigen Formen, das ganze Drama durchdrang und in Wahrheit erst in die ideale Sphäre versetzte, für welche sich die sinnvollste poetische Diktion als unzureichend erwiesen hatte" (Schriften IX, 238). „Von Schiller und Goethe wurden die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei schließlich sie wiederum auf die Unbegreiflichkeit dessen, wie dieser Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, geraten mußten. Schiller konnte durch den hinreißenden Eindruck der Gluckschen „Iphigenia in Tauris" auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus für ein Befassen mit der Oper bestimmt werden; und daß alles hierfür nur dem musikalischen Genie vorbehalten sein könne, schien Goethe deutlich aufgegangen zu sein, als er die durch den „Don Juan" ihm sich eröffnenden ungemeinen Aussichten für das musikalisch konzipierte Drama bei der Nachricht von Mozarts Tode als erloschen betrachten zu müssen glaubte. Es ist uns durch dieses Verhalten Goethes und Schillers ein tiefer Einblick in die Natur des Dichters, rein als solchen, gewährt. Mußte ihnen einerseits Shakespeare und sein Verfahren unbegreiflich dünken, und mußten sie andererseits dem Musiker die ihm einzig lösbare Aufgabe, die Gestalten des Dramas idealisch zu beleben, mit nicht minderem Unbegreifen seines Verfahrens hierbei, allein überlassen, so fragt es sich, wie sie eigentlich als Dichter zu dem wahren Drama sich verhielten, und ob sie, als solche allein, überhaupt für das Drama sich befähigt und berufen fühlen konnten. Ein Zweifel hierüber scheint diesen so tief wahrhaftigen Männern mit zunehmender Stärke angekommen zu sein, und schon an der wechselnden Form ihrer Entwürfe erkennt man, daß sie sich nur in einem stetigen Versuchen begriffen fühlten" (Schriften IX, 165).

Wagner erblickt in der Musik die Seele des Dramas, wodurch auch die Form im ganzen und einzelnen bestimmt wird. Bei einem kurzen Vergleich zwischen Schiller und Goethe schreibt Wagner an Frau Wesendonk (vgl. meine Ausgabe S. 110):

„Eines fehlt diesen allen: die Musik! Aber sie hatten sie eben im

Bedürfnis, in der Ahnung. Deutlich drückt sich das oft aus, namentlich in der höchst glücklichen Substituierung des Gegensatzes von „plastischer" und „musikalischer" Poesie, für den von „epischer" und „lyrischer". Mit der Musik ist nun aber eine Allmacht gewonnen, gegen welche die Dichter jener so wundervoll suchenden, strebsamen Entwicklungsepoche mit ihren Arbeiten sich doch nur wie Skizzenzeichner verhielten. Deshalb gehören sie mir aber so innig an: sie sind mein leibhaftiges Erbstück. Aber glücklich waren sie — glücklicher ohne die Musik! Der Begriff gibt kein Leiden; aber in der Musik wird aller Begriff Gefühl; das zehrt und brennt, bis es zur hellen Flamme kommt, und das neue wunderbare Licht auflachen kann! —"

In der Beethovenschrift (IX, 150) ist der Gedanke auf der Grundlage Schopenhauers noch weiter ausgeführt in einem schönen Gleichnis vom Geist der bildenden Kunst und der Musik. Wagner knüpft eben durchaus bewußt an unsere Klassiker einerseits, an Beethoven andererseits an, und findet hier wie dort ein tiefes Sehnen nach einer innerlichen und notwendigen Vereinigung der Dichtkunst und Tonkunst zu einem neuen, in seinen Ausdrucksmitteln unbeschränkten Kunstwerk, das zu schaffen er sich selbst berufen wußte. In dem Streben Beethovens zu Goethe, der höchsten musikalischen zur höchsten poetischen Ausdrucksmöglichkeit, war die Entwicklung zum Wagnerschen Kunstwerk, dem deutschen Drama aus dem Geiste der Musik, auch wirklich vorgebildet.

Goethes Werke

Goethes Faust hat auch auf die Musik mächtig gewirkt: Berufene und Unberufene drängten sich heran, teils um die vom Dichter selbst gestellte Aufgabe der Mitwirkung der Musik zu lösen, teils um in Symphonie oder Oratorium ihre Eindrücke selbständig zu gestalten, endlich auch nur um einen dankbaren Operntext aus dem Drama zu holen. Wie zum Egmont, so wollte Beethoven auch zum Faust die nötige Musik schaffen und damit wäre die nächste und wichtigste Aufgabe stilgemäß und im höchsten Sinn gelöst worden. Auch der junge Wagner vertonte 1832 sieben Stücke aus dem Faust[1]), die noch unveröffentlicht im Archiv

[1]) Vergl. J. van Santen-Kolff, Richard Wagners erster Versuch als Faustkomponist, im Bayreuther Taschenkalender 1894, S. 111—119. Die „Sieben Kompositionen zu Goethes Faust" sind von Wagner als „Opus 5, Leipzig 1832" bezeichnet. Es sind folgende Stücke: Lied der Soldaten, Bauern unter der Linde, Branders Lied, Mephistolieder („es war einmal ein König", „was machst du mir vor Liebchens Tür"), Gesang Gretchens („Meine Ruh ist hin"), Melodram Gretchens („Ach neige, du Schmerzenreiche").

von Wahnfried liegen. Neben fünf Liedern begegnen wir zwei Versuchen, den Stimmungsgehalt in Tönen zu geben, wo das bloße Wort nicht zu genügen schien.

Im Winter 1839/40 hörte Wagner zum ersten Male vorzügliche Aufführungen der Symphonien Beethovens und zwar vom Orchester des Konservatoriums in Paris. Namentlich die neunte Symphonie wurde hier außergewöhnlich schön vorgetragen. Begeistert von diesen Eindrücken schuf Wagner ein ernstes symphonisches Werk im reinen deutschen Stile: eine „Ouverture zu Goethes Faust I. Teil"[1]. „Damals wollte ich eine ganze Faust-Symphonie schreiben: der erste Teil war eben der einsame Faust in seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen: das Weibliche schwebte ihm nur als Gebild seiner Sehnsucht, nicht aber in seiner göttlichen Wirklichkeit vor: dies ungenügende Bild seiner Sehnsucht ist es eben, was er verzweiflungsvoll zerschlägt. Erst der zweite Satz sollte Gretchen — das Weib — vorführen" (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt I, 200). Während die sieben Faustszenen einigermaßen an Berlioz' Faust erinnern, trifft die symphonische Dichtung Wagners mit Liszts Faustsymphonie zusammen. Dem Tondichter schweben für die zwei ersten Sätze zwei Bilder vor: der einsame Faust und Gretchen. Jede programmatische Anlehnung ans Drama fehlt, nur die allgemeine Idee ist daraus entnommen. Die „Faustouverture" erhielt ihre endgültige Fassung in Zürich im Januar 1855 unter dem Leitsatz:

„der Gott, der mir im Busen wohnt,
kann tief mein Innerstes erregen;
der über allen meinen Kräften thront,
er kann nach außen nichts bewegen;
und so ist mir das Dasein eine Last,
der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt."

Bei Einsicht der ursprünglichen Fassung hatte Liszt herausgefühlt, wo es fehlte: das Weib. Darauf schrieb Wagner die obenerwähnten Worte, daß sein „einsamer Faust" nur ein Teil sei. Im Januar 1855 bemerkte er zur neuen Fassung: „Ich hab eine ganz neue Partitur geschrieben, die Instrumentation durchgehends neu gearbeitet, manches ganz geändert, auch der Mitte etwas mehr Ausdehnung und Bedeutung gegeben" (a. a. O. II, 50). „Natürlich konnte ich in den Mittelsatz kein neues Motiv einführen, weil ich dann fast alles hätte neu machen müssen; ich konnte hier nur, gleichsam in weiter Kadenzform, die Stim-

[1]) Vergl. J. van Santen-Kolff, der Faust-Ouvertüre Werden und Wachsen, in den Bayreuther Blättern 17, 1894, S. 240 ff. und S. 368 ff.

mung etwas breiter entwickeln. Von Gretchen kann natürlich nicht die Rede sein, vielmehr immer nur von Faust selbst:

„ein unbegreiflich holder Drang
trieb mich durch Wald und Wiesen hin“

(a. a. O. II 54).

So kennen wir heute die „Faustouvertüre“, die zum richtigen Verständnis aber eigentlich die 1852 geplante Überschrift führen sollte: „Faust in der Einsamkeit; ein Tongedicht für Orchester“.

Am Palmsonntag 1846 fand in Dresden jene denkwürdige Aufführung von Beethovens neunter Symphonie statt, über die Wagner im zweiten Band seiner Schriften berichtet. Das bis dahin in den Kreisen zünftiger Musiker völlig verkannte und verfehmte Werk gilt seitdem als die höchste Offenbarung des Beethovenschen Geistes. Um dem fern Stehenden den Weg zum richtigen Verständnis zu bahnen, schrieb Wagner eine Erläuterung, wofür „Hauptstellen des Goetheschen Faust eine über alles wirksame Hilfe leisteten“.

Über dem ersten Satz steht:

„entbehren sollst du! sollst entbehren!“

Über dem zweiten:

„dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß!“

Über dem dritten:

„da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
und ein Gebet war brünstiger Genuß.“

Und vor dem Freudehymnus des vierten Satzes lauten die Worte:

„aber ach! schon fühl' ich bei dem besten Willen
Befriedigung noch nicht aus dem Busen quillen!“

Diese Auslegung des Tondichters durch den Wortdichter ist kein geistreiches Spiel des Witzes, sondern beruht auf tiefstem Erfassen des verwandten Stimmungsgehaltes. Wagners Verhältnis zu Goethe erscheint hier im schönsten Lichte.

Welches Verständnis jeder Einzelne der künstlerischen Gesamterscheinung Goethes entgegenbringt, zeigt sich vornehmlich beim Faust, ob das Gedicht nur in einzelnen Teilen und Stellen oder aber im ganzen erfaßt und geschätzt wird. Nicht auf dem Umweg gelehrter Erläuterung und wissenschaftlicher Forschung, sondern aus unmittelbarster Anschauung und tiefsten Eindrücken, aus stets erneuter Versenkung ins Kunstwerk selbst gewann Wagner sein reiches, lebendiges Wissen, das auf innigster künstlerischer Nachempfindung beruhte.

Er spricht stets nur mit höchster Bewunderung von diesem Werk, das „wie eine immer lebendig rieselnde Quellader mit gestaltender Anregung durch das ganze Künstlerleben des Dichters sich hinzieht" (Schriften IV, 29).

An zahlreichen Stellen der Schriften, besonders in den Aufsätzen des achten bis zehnten Bandes, bezieht sich Wagner auf den ersten und zweiten Teil des Faust, der ihm bis in Einzelheiten immer gegenwärtig war. Glasenapp hat in seiner Enzyklopädie I 480/2 alle diese Zitate und Anspielungen gesammelt. Daß Wagners Aufmerksamkeit gerade den schwierigsten, in weiteren Kreisen kaum gekannten und gewürdigten Stellen im Faust zugewandt war, zeigt Wolzogens Bericht in seinen „Erinnerungen an Richard Wagner" (bei Reclam S. 16): „So las Wagner mit Vorliebe die klassische Walpurgisnacht aus Goethes Faust, welche für das allgemeine Bewußtsein selbst unserer Gebildeten etwa als ein mystifizierendes Experiment des alternden Dichters aufgefaßt, oder von einem geschickten Bühnenleiter als theatralisches Zauberkunststück gelegentlich vorgeführt wird. Wagner aber machte durch seinen Vortrag dieser unglaublich phantastischen Szenen sein eigenes Wort zur Wahrheit: daß dies gerade „wohl das Originellste und künstlerisch Vollendetste" sei, was Goethe geschaffen habe, und daß sicherlich nur ein Deutscher so etwas habe schaffen können: eine solche völlig eigenartige Wiederbelebung des Altertums in freiester Form, mit solchem meisterlichen Humor und dabei in so durchaus genial gesehener szenischer Lebendigkeit und in solcher Sprache, die zugleich auf das feinste künstlerisch gebildet und doch dabei ganz populär ist".

Als Wagner 1862 sich entschloß, die Ringdichtung zu veröffentlichen, setzte er im Vorwort noch einmal kurz und klar seine künstlerischen Ziele auseinander und schrieb zum Schluß: „Wenn Faust das ‚im Anfang war das Wort' des Evangelisten schließlich als ‚im Anfang war die Tat' festgestellt wissen will, so scheint die gültige Lösung eines Kunstproblems einzig nur auf diesem Wege der Tat zu ermitteln zu sein." In Erwartung dieser Tat, d. h. der Vollendung und Aufführung des Bühnenfestspiels, mußte Wagner zunächst nur an einen Anfang durch das Wort (d. h. die Ausgabe des Textes) denken. Am 16. November 1864 schrieb König Ludwig an Wagner: „Ich rufe aus: im Anfang sei die Tat!" So erschien also auch Wagners größtes Werk in einem ernsten und entscheidenden Augenblick unter einem Leitsatz aus dem Faust.

Sehr schön erläutert Wagner (Schriften IX, 149) Fausts Worte aus dem Anfang des vierten Aktes im zweiten Teil: „Was ihn je zerstreute, faßte Goethe hier in ein Urbild aller Schönheit zusammen: Helena selbst, das ganze, volle antike Ideal beschwört er aus dem

Schattenreich herauf, und vermählt sie seinem Faust. Aber der Schatten ist nicht fest zu bannen; er verflüchtigt sich zum davonschwebenden schönen Gewölk, dem Faust in sinniger, doch schmerzloser Wehmut nachblickt. Nur Gretchen konnte ihn erlösen: aus der Welt der Seligen reicht die früh Geopferte, unbeachtet in seinem tiefsten Inneren ewig innig Fortlebende, ihm die Hand." „Der größte deutsche Dichter beschloß sein größtes Gedicht mit der beseligenden Anbetung der Mater gloriosa als höchsten Ideales des fleckenlos Reinen" (Schriften VIII, 130). „Sollte einst die Religion von der Erde verschwunden sein, das erhabene Mysterium des ewig Weiblichen, des unvergänglichen Gleichnisses würde das Wissen ihrer göttlichsten Schönheit uns ewig erhalten, solange Goethes Faust nicht verloren ging" (Schriften VIII, 100). „Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich übersinnlichen Sehnsucht schwang sich Goethe bis auf die heilig mystische Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem Blicke, den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes unnahbare Land werfen konnte, schied der Dichter von uns, und hinterließ uns im Faust sein Testament" (a. a. O. 115).

In seinem Aufsatz „über Schauspieler und Sänger" (Schriften IX) kommt Wagner wiederholt auf den Faust zu sprechen. Eine vollkommene stilgerechte Aufführung des Faust wäre die höchste Aufgabe unseres Theaters, deren glückliche Lösung den besten Beweis künstlerischer Erhebung und Gesundung enthielte.

„Ein gleich unbegreifliches Kunstwerk, als die Dramen Shakespeares und jene antiken Tragödien es sind, liegt uns Deutschen in Goethes Faust noch als ungelöstes Rätsel vor.

Es ist ersichtlich, daß wir in diesem Werke die konsequenteste Ausbildung des originalen deutschen Schauspieles besitzen: vergleichen wir es mit den größten Schöpfungen des neueren Dramas aller Nationen, des Shakespeareschen mit eingeschlossen, so zeigt sich in ihm eine nur ihm zugehörende Eigentümlichkeit, welche es jetzt aus dem Grunde für theatralisch unausführbar gelten läßt, weil das deutsche Theater selbst die Originalität seiner Ausbildung schmählich aufgegeben hat. Dieses Werk, welches, wie kein anderes, in dem plastischen Geiste des deutschen Theaters wurzelt, mußte von dem Dichter wie in die leere Luft geschrieben werden: die einzigen Zeichen, mit denen er das Vorbild, welches der Dichter der mimischen Genossenschaft zur Nachbildung im wirklich dargestellten Drama vorhält, fixieren konnte, waren gereimte Verszeilen, wie er sie zunächst der rohen Kunst unseres alten Volksdichters, Hans Sachs, entnahm. Wenn wir aus einem Zeugnisse ersehen wollen, zu welcher allerhöchsten Idealität in dem schlichtesten deutschen Volkselemente der Reim lag, sobald es eben vom berufenen treuen Geiste

ausgebildet wurde, so haben wir nur auf diesen Wunderbau zu achten, den Goethe auf jenem sogenannten Knittelverse aufführte; er scheint diese Grundlage vollendetster Popularität nie zu verlassen, während er sich auf ihr bis in die höchste Kunst der antiken Metrik schwingt, Glied um Glied mit Erfindungen einer selbst von den Griechen ungekannten Freiheit ausfüllend, vom Lächeln zum Schmerz, von der wildesten Derbheit zur erhabensten Zartheit hinüberleitend. Und diese Verse, deren Sprache die deutscheste Natürlichkeit ist, können unsere, durch eine undeutsche Rhetorik verdorbenen Schauspieler nicht sprechen! — Nur wenn die schmählich aufgegebene Originalität der Ausbildung des deutschen Theaters noch nachgeholt werden könnte, wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dieses Werk in das reine kommen können; während jetzt den Koryphäen dieser Kritik es noch erlaubt dünken darf, z. B. über den zweiten Teil des „Faust" parodistische schlechte Witze zu reißen. Wir würden dann erkennen, daß kein Theaterstück der Welt eine solche szenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist, als gerade dieser (man möge sich stellen wie man wolle!) immer noch ebenso verketzerte als unverstandene zweite Teil der Tragödie."

Daß gerade Wagner, der vorzüglichste Kenner der Bühnenwirkung, mit solcher Entschiedenheit für den zweiten Teil eintritt zu einer Zeit, wo es in der gebildeten und gelehrten Welt noch zum guten Ton gehörte, dieses Erzeugnis des Goetheschen Alters abzulehnen, verdient besondere Beachtung.

Aus ihrem Verhältnis zum Faust bemißt Wagner überhaupt den Wert und die Fähigkeit der deutschen Schauspielkunst: „Das einzige wahrhaft deutsche Originalstück von allerhöchstem dichterischen Werte, nämlich Goethes Faust, — konnte nicht für unsere Bühne geschrieben werden, trotzdem in jedem seiner Züge es dem originalen deutschen Theater so innig angehört und aus ihm entsprungen ist, daß das, was es unserem elenden modernen Theater gegenüber als unpraktikabel für die Aufführung erscheinen lassen muß, nur aus dieser Herkunft sich erklären und verstehen läßt. Vor einer solchen, dem Einsichtsvollen und Aufmerksamen klar offen liegenden Tatsache, wie dieser soeben in der unerhörten Stellung des originalsten deutschen Theaterstückes zu unserem heutigen Komödiantentheater sich kundgebenden, steht nun unser völlig blödsinnig gewordenes Kunsturteil, und weiß ihr nichts anderes als den Schluß zu entnehmen, daß Goethe eben — kein Theaterdichter gewesen sei! Und solchem Urteile soll man sich verständlich machen, ja sogar mit ihm gemeinschaftlich die Quellen der Originalität des deutschen Theaters aufsuchen!" (Schriften IX, 220.)

„Ich zeige in Goethes ‚Faust' unseren deutschen Schauspielern ein Stück von allerhöchstem dichterischen Werte, in welchem sie dennoch jede Rolle richtig zu geben und jede Rede richtig zu sprechen ganz von Natur befähigt sein müssen, wenn sie überhaupt irgendwelche Begabung für das Theater aufzuweisen haben. Hier bedarf es selbst für den lieben Gott, der ‚so menschlich mit dem Teufel selber spricht', keines Pathos in der Rede; denn auch er ist deutsch und redet in der Sprache, die wir alle kennen, mit dem Tone, den wir aus gütigem Herzen und klarem Geiste kommend, alle vernommen haben. Sollte es einmal zu einer allgemeinen Musterung unserer Schauspieler und zur Ausscheidung der Unberufenen kommen wollen, so würde ich jedem seine etwa von ihm beanspruchte Rolle aus dem Faust vorlegen, und danach, wie er sich hier benähme, über sein Verbleiben beim Theater entscheiden lassen. Wollten wir bei der Ausführung dieser Prüfung jeden Schauspieler, der hier in das Affektieren, Dehnen und sinnlose Effektspiel verfiele, sofort dem großen Komödiantenstande außerhalb des Theaters zuweisen, so fürchte ich, daß wir schließlich fast gar keine Schauspieler für unsere Faustaufführung fänden, sobald wir uns nicht etwa entschlössen, in die niedrigsten Sphären unserer Theater hinabzusteigen, um dort wenigstens auf die Spuren der gesuchten Begabungen zu treffen. Ich für mein Teil wohnte vor einer Reihe von Jahren einer Aufführung des ‚Faust' im Wiener Burgtheater bei, nach deren ersten Akten ich mich mit dem an den Direktor des Theaters erteilten Rate entfernte, er möge seine Schauspieler wenigstens veranlassen, alles gerade noch einmal so schnell, als sie es getan, zu sagen, und diese Maßregel mit der Uhr in der Hand durchzusetzen suchen; so nämlich schien es mir möglich, erstlich den grenzenlosen Unsinn, in welchen jene Leute bei ihrem Tragieren verfielen, wenigstens einigermaßen unmerklich zu machen, zweitens aber die Schauspieler zu einer wirklich natürlichen, vielleicht selbst gemeinen Sprache zu nötigen, in welcher ihnen dann wohl selber der erste populäre Sinn ihrer Reden aufginge. Gewiß hielt man diese Zumutung für unschicklich, und vermeinte, die Schauspieler würden dann in den Ton der sogenannten Konversationsstücke verfallen, welche zwar andererseits ihre Stärke seien, in denen es doch aber zu einer Haltung käme, wie sie für eine Goethesche Tragödie unratsam werden müßte. Eben diese Konversationsstücke gaben nun aber einen Begriff davon, worin der Konversationston unserer deutschen Schauspieler bestehe: ein ‚deutscher Konversationston!' Die Benennung sagt alles, und unwillkürlich denkt man an das Brockhausische Konversationslexikon! — Diesen Gallimathias von Unnatur, gezierter Flegelei und negerhafter Koketterie auf ‚Faust' anwenden zu sollen, mußte allerdings selbst einem modernen Theaterdirektor frevel-

haft vorkommen. Allein, eben hiermit wird doch auch offen bekundet, daß an unserem modernen Schauspiele nicht eine gesunde Faser sei, außerdem jedenfalls aber auch bestätigt, daß das größte Originaltheaterstück der Deutschen unserem Theater, wie es ist, gar nicht angehören kann; weshalb denn auch die Pariser mit einer ‚Oper' eine wirkliche Lücke des deutschen Theaters glücklich ausfüllen durften!" (Schriften IX, 221.)

Wagner erörtert einmal (Schriften IX, 216) die so häufige Unnatur beim Vortrag: „Wir vernehmen, daß Goethe durch Unnatürlichkeit beim Vorlesen seiner Poesien peinlich wurde; von Schiller weiß man, daß er durch übertriebenes Pathos seine Stücke ganz unkenntlich machte." Diese theatralische Übertreibung im rednerischen Ausdruck erkannte Goethe aber sehr wohl als Übel: „Einerseits sucht sich sein Wilhelm Meister durch das Theater zu einem, von seinen bürgerlichen Gewöhnungen befreiten Stil der Persönlichkeit zu verhelfen; andererseits aber gibt sein Faust dem armen Pedanten, welcher in der Kunst des Vortrages zu profitieren wünscht und deshalb sich darauf beruft, daß — wie man sage — ein Komödiant einen Pfarrer lehren könne, die so nachdenkliche Antwort: o ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist."

Bei solcher Gesinnung empfand Wagner die mit Faust angestellten theatralischen Versuche jeder Art als schmachvolle Vergewaltigung. Er schreibt (Schriften VIII, S. 115 f.): „Im Anfange der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts, um die Mitte der ‚Jetztzeit', schien sich der deutsche Geist (die Pariser Julirevolution hatte ihn dazu angeregt) ein wenig aufrütteln zu wollen: auch machte man hie und da etwas Konzessionen. Das Theater wollte davon sein Teil haben: noch lebte der alte Goethe. Gutmütige Literaten kamen auf den Gedanken, seinen ‚Faust' auf das Theater zu bringen. Es geschah. Was an sich, und bei der besten Beschaffenheit des Theaters, ein törichtes Beginnen war, mußte jetzt um so augenfälliger nur den bereits eingetretenen großen Verfall des Theaters aufdecken: aber das Gretchen wurde eine ‚gute Rolle'. Das edle Gedicht schleppte sich verstümmelt und unerkennbar, traurig über die Bretter: aber es schien namentlich der Jugend zu schmeicheln, sich bei manchem witzigen und kräftigen Worte des Dichters beifällig laut vernehmen lassen zu können." —

„An keinem Beispiele ist wohl deutlicher und bekümmernder zu sehen, wohin es mit unserem Theater überhaupt gekommen ist" (Schriften IX, 163). „In zwei Höhepunkten erhob sich das deutsche Genie in seinen beiden großen Dichtern . . . . zwei Punkte bezeichnen das Hinabsteigen des deutschen Theaters zum Niederträchtigen: sie heißen Tell und Faust" (Schriften VIII, 115). „Ohne allen Ehrgeiz geht ein

Pariser Komponist daran, das Goethesche Gedicht in den für sein Boulevardpublikum nötigen Effektjargon übersetzen zu lassen .... Wer in Paris einer Aufführung davon beiwohnte, erklärte, diesmal sei es doch unmöglich, mit dieser Oper in Deutschland das zu wiederholen, was seinerzeit dort mit Rossinis Tell erlebt wurde ... Aber es kam anders. Wie ein Wonneevangelium durchschwelgte nun endlich auch der Faust das Herz des deutschen Theaterpublikums, und in jeder Hinsicht fanden Gescheite und Toren, daß es doch eigentlich etwas Rechtes damit sei. Gibt man heute noch als Kuriosität den Goetheschen Faust, so ist's, um zu zeigen, welchen Fortschritt seit der alten Zeit doch eigentlich das Theater gemacht hat" (a. a. O. 117).

Mit Recht meint Wagner (Schriften X, 220): „Wenn Goethe glaubte, zu seiner Helena würde Rossini eine recht passende Musik haben schreiben können, so scheint hier der Brahmane auf ein schmuckes Tschandalamädchen sein Auge geworfen zu haben; nur war in diesem Falle nicht anzunehmen, daß das Tschandalamädchen Stich gehalten hätte."

So bezieht sich Wagner bei jeder Gelegenheit auf den Faust, den er zum Beispiel und Ausgang vielseitiger künstlerischer Erörterungen nimmt.

Auch dem Wilhelm Meister schenkte Wagner eingehende Beachtung. Er vermutet (Schriften IX, 148 f.) sehr frühen Ursprung des Romans. „Wir wissen, daß die Konzeption des Faust und des Wilhelm Meister ganz in die gleiche Zeit des ersten übervollen Erblühens des Goetheschen Dichtergenius fällt. Die tiefe Inbrunst des ihn erfüllenden Gedankens drängte ihn zunächst zu der Ausführung der ersten Anfänge des ‚Faust': wie vor dem Übermaße der eigenen Konzeption erschreckt, wendete er sich von dem gewaltigen Vorhaben zu der beruhigenderen Form der Auffassung des Problems im ‚Wilhelm Meister'. In der Reife des Mannesalters führte er diesen leichtfließenden Roman auch aus. Sein Held ist der, sichere und gefällige Form sich suchende deutsche Bürgerssohn, der über das Theater hinweg, durch die adlige Gesellschaft dahin, einem nützlichen Weltbürgertum zugeführt wird; ihm ist ein Genius beigegeben, den er nur oberflächlich versteht: ungefähr so, wie Goethe damals die Musik verstand, wird von Wilhelm Meister ‚Mignon' erkannt. Der Dichter läßt unsere Empfindung es deutlich inne werden, daß an ‚Mignon' ein empörendes Verbrechen begangen wird; seinen Helden jedoch geleitet er über die gleiche Empfindung hinweg, um ihn in einer, von aller Heftigkeit und tragischen Exzentrizität befreiten Sphäre, einer schönen Bildung zugeführt zu wissen. Er läßt ihn in einer Galerie sich Bilder besehen. Zu Mignons Tod wird Musik gemacht, und Robert Schumann hat diese später auch wirk-

lich komponiert. — Es scheint, daß Schiller von dem letzten Buche des ‚Wilhelm Meister‘ empört war; doch wußte er wohl dem großen Freunde aus seiner seltsamen Verirrung nicht zu helfen; besonders da er anzunehmen hatte, Goethe, der eben doch Mignon gedichtet und uns eine wunderbar neue Welt mit dieser Schöpfung in das Leben gerufen hatte, müßte in seinem tiefsten Inneren einer Zerstreuung verfallen sein, aus welcher es dem Freunde nicht gegeben war, ihn zu erwecken. Nur Goethe selbst konnte sich aus ihr erwecken; und — er erwachte: denn in höchstem Alter vollendete er seinen Faust.“

Bei religiösen und sozialen Dingen berief sich Wagner (Schriften VIII, 130) auf die Wanderjahre und als er in seinen letzten Schriften den Gedanken der Regeneration verfocht, verwies er abermals auf die Wanderjahre. „Unverkennbar nahm Goethe der Gedanke der Möglichkeit einer gesellschaftlichen Neubegründung auf einem neuen Erdboden lebhaft ein. Mit klarem Sinne erkannte er, daß von einer bloßen Auswanderung wenig zu erwarten sei, wenn im Mutterschoße der alten Heimat selbst eine geistig-sittliche Neugeburt nicht vorangegangen wäre, und für diese eben suchte er uns sinnige Vorbilder von ergreifendem Ausdruck hinzustellen“ (Schriften X, 415).

Tasso, der den Dichter „in das Wunderland der Myrte und des Lorbeers“, zu den „in Marmorpalästen an zartesten Seelenleiden dahinsiechenden Herzen“ führte, wird in den Schriften VIII, 100, nur flüchtig erwähnt. In einem Brief an Frau Wesendonk (vgl. meine Ausgabe S. 124) spricht Wagner schön und tief vom Problem des Dramas:

„Ich griff heute zum Tasso und las ihn schnell hintereinander. Das ist doch ein ganz einziges Gedicht, und ich wüßte ihm durchaus nichts zu vergleichen. Wie das Goethe schreiben konnte! — Wer hat hier Recht? wer Unrecht? Es sieht ein jeder, wie er sieht, und nicht anders sehen kann. Was dem Einen eine Mücke dünkt, ist dem Andren ein Riese. Endlich gewinnt doch nur unser Herz, wer am meisten leidet, und eine Stimme sagt uns auch, daß er am tiefsten blickt. Eben weil er in jedem Falle alle Fälle sieht, dünkt ihm der kleinste so ungeheuer, und sein Leiden zeigt uns, was eigentlich an dem Falle ist, wenn man ihn bis auf seinen tiefsten Grund erwägt. Nur daß das beim Dichter so furchtbar schnell geht, weil er eben Alles auf einen Blick hat, macht ihn den andren unverständlich. —

Aber die Meisterin des Leidens ist offenbar die Prinzessin. Für den sehr tief Blickenden giebt es hier eigentlich nur einen Gegensatz, den zwischen Tasso und der Prinzessin: Tasso und Antonio sind weniger Gegensätze, auch interessirt ihr Conflikt den Tieferen weniger, denn hier kann es zur Ausgleichung kommen. Antonio wird den Tasso nie

verstehen, und dieser wird jenen nur gelegentlich, wenn er in der Abspannung sich verliert, zu verstehen der Mühe wert halten. Alles, um was es sich zwischen diesen beiden Männern handelt, ist ganz wesenlos, und nur dazu da, das Leiden für Tasso, sobald er will und heftig verlangt, in das Spiel zu setzen. Blicken wir aber über das Stück hinaus, so bleibt uns nur die Prinzessin und Tasso übrig: wie werden sich diese Gegensätze ausgleichen? Da es hier auf das Leiden ankommt, hat die Frau den Vorsprung; wird Tasso von ihr lernen? Bei seiner Heftigkeit fürchte ich eher seinen Wahnsinn. Das hat der Dichter wunderbar vorgebildet."

Iphigenia in Tauris. — „Durch das innigste Verständnis der Antike ist der deutsche Geist zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden, nämlich, nicht durch die Anwendung der antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt die notwendige neue Form selbst zu bilden. Um dies deutlich zu erkennen, halte man Goethes „Iphigenia" zu der des Euripides" (Schriften X, 58). „Von dem dramatisierten bürgerlichen Romane war Goethe mit dem Entwurfe zum ‚Faust' entschieden abgegangen: reizte ihn nun noch das Drama als vollendetste Gattung der Dichtkunst, so geschah dies namentlich durch Betrachtung desselben in seiner vollendetsten künstlerischen Form. Diese Form, die den Italienern und Franzosen, dem Grade ihrer Kenntnis des Antiken gemäß, nur als äußere zwingende Norm verständlich war, ging dem geläuterten Blicke deutscher Forscher als ein wesentliches Moment der Äußerung griechischen Lebens auf: die Wärme jener Form vermochte sie zu begeistern, als sie die Wärme dieses Lebens aus seinen Monumenten selbst herausgefühlt hatten. Der deutsche Dichter begriff, daß die einheitliche Form der griechischen Tragödie dem Drama nicht von außen aufgelegt, sondern durch den einheitlichen Inhalt von innen heraus neu belebt werden müsse. Der Inhalt des modernen Lebens, der sich immer nur noch im Romane verständlich zu äußern vermochte, war unmöglich zu so plastischer Einheit zusammenzudrängen, daß er bei verständlicher dramatischer Behandlung sich in der Form des griechischen Dramas hätte aussprechen, diese Form aus sich rechtfertigen oder gar notwendig erzeugen können. Der Dichter, dem es hier um absolute künstlerische Gestaltung zu tun war, konnte auch jetzt immer nur noch zu dem Verfahren der Franzosen — wenigstens äußerlich — zurückkehren; er mußte, um die Form des griechischen Dramas für sein Kunstwerk zu rechtfertigen, auch den fertigen Stoff des griechischen Mythos dazu verwenden. Wenn Goethe zu dem fertigen Stoffe der ‚Iphigenia in Tauris' griff, verfuhr er aber ähnlich wie Beethoven in seinen wichtigsten

symphonischen Sätzen: wie Beethoven sich der fertigen absoluten Melodie bemächtigte, sie gewissermaßen auflöste, zerbrach und ihre Glieder durch neue organische Belebung zusammenfügte, um den Organismus der Musik selbst zum Gebären der Melodie fähig zu machen, — so ergriff Goethe den fertigen Stoff der ‚Iphigenia', zersetzte ihn in seine Bestandteile, und fügte diese durch organisch belebende dichterische Gestaltung von neuem zusammen, um so den Organismus des Dramas selbst zur Zeugung der vollendeten Kunstform zu befähigen" (Schriften IV, 29).

Götz. „Von großen Dichtern, wie von Goethe und Schiller, wissen wir, daß sogleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema ihres produktiven Lebens mit großer Prägnanz aufzeigten: Werther, Götz, Egmont, Faust, alles ward von Goethe im frühesten Anlaufe ausgeführt oder doch deutlich entworfen" (Schriften X, 403). „Das individuelle Freiheitsgefühl, mit dessen rührender Verherrlichung der junge Goethe in seinem ‚Götz von Berlichingen' seine große Dichterlaufbahn beschritt, ist der Zug, welcher den deutschen Volksgeist am meisten vom romanischen unterscheidet. Liegen die schmerzlichen Folgen seiner Ausartung in der Geschichte des deutschen Reiches vor uns, so ging hingegen Goethe im ‚Götz' von der Tiefe des ruhig sicheren Kernes der deutschen Volksnatur aus" (Schriften VIII, 262 und 115). „Es war eine hoffnungsvolle, schöne Zeit, in welcher Goethe, aus jener pedantischen Klassizitätschule erwachsen, dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs sein kräftiges Loblied sang, Erwins Straßburger Münster jubelnd der Welt erklärte, — als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unserer großen Meister neu sich belebte" (Schriften VIII, 123/4). „Als Goethes ‚Götz' erschien, jubelte es auf: ‚das ist deutsch!' Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch, sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei" (Schriften X, 67). „Goethes Laufbahn als dramatischer Dichter begann mit der Dramatisierung eines vollblutig germanischen Ritterromanes, des ‚Götz von Berlichingen'. Das Shakespearesche Verfahren war hier ganz getreu befolgt, der Roman mit allen seinen ausführlichen Zügen so weit für die Bühne übersetzt, als die Verengung derselben und die Zusammendrängung der Zeitdauer der dramatischen Aufführung es gestatteten. Goethe traf aber bereits auf die Bühne, auf der das Lokal der Handlung nach den Erfordernissen derselben, wenn auch roh und dürftig, dennoch mit bestimmter Absicht zur Darstellung gebracht wurde. Dieser Umstand veranlaßte den Dichter, sein mehr vom literarisch-, als szenisch-dramatischen Standpunkte aus verfaßtes Gedicht nachträglich

für die wirkliche Darstellung auf der Bühne umzuarbeiten: durch die letzte Gestalt, die ihm aus Rücksicht auf die Erfordernisse der Szene gegeben wurde, hat das Gedicht die Frische des Romanes verloren, ohne dafür die volle Kraft des Dramas zu gewinnen" (Schriften IV, 27).

Im Egmont erblickt Wagner (Schriften VIII, 100) „den Typus des deutschen Adels und wahrer Vornehmheit, dem gegenüber der ihn überlistende spanische Grande wie ein mit Gift eingeöltes Automat erscheint". Schriften IV, 29 meint Wagner, Goethe habe im Egmont versucht, „den dramatisierten bürgerlichen Roman durch Ausdehnung der Umgebung bis zum Zusammenhange weitverzweigter historischer Momente von innen heraus zu seiner höchsten Höhe zu steigern." „Um die im Verlaufe des ganzen Stückes aus der historisch-staatlich bedingenden Umgebung mit mühsamer Umständlichkeit losgelöste, in der Kerkereinsamkeit und unmittelbar vor dem Tode sich einigende rein menschliche Individualität dem Gefühle darzustellen, mußte er zum Wunder und zur Musik greifen. Wie bezeichnend ist es, daß gerade der idealisierende Schiller diesen ungemein bedeutungsvollen Zug von Goethes höchster künstlerischer Wahrhaftigkeit nicht verstehen konnte! Wie irrtümlich war es aber auch von Beethoven, daß er nicht erst zu dieser Wundererscheinung, sondern von vornherein, mitten in die politisch-prosaische Exposition — zur Unzeit — Musik setzte" (Schriften IV, 88). Wagner urteilt hier von der neu gewonnenen Erkenntnis aus, daß das musikalische Drama nicht nur in der Form, sondern auch im Inhalt innerlich notwendig bedingt sein müsse, im Gegensatz zur Oper, die jeden beliebigen Text nach äußerlichen herkömmlichen Formeln komponierte.

Goethe und das Theater

Den großen Gedanken seines Lebens, der endlich in Bayreuth verwirklicht wurde, hoffte Wagner einst unmittelbar unter Goethes Schutz und Schirm stellen zu dürfen, auf altheiligem Boden in Weimar eine deutsche Kunst- und Kulturtat zu bewirken. Die Hoffnung schien nicht grundlos. Aber bösartige Ränke, die zunächst gegen Liszt gerichtet waren, vereitelten alles.

Liszt hatte 1851 einen Aufsatz über die in Weimar zu begründende Goethestiftung veröffentlicht und Preise für Werke der Dichtkunst, Malerei, Bildhauerkunst und Musik in abwechselnder Reihenfolge vorgeschlagen. Wagner schrieb am 8. Mai 1851 den Brief an Liszt (Schriften V, 5 ff.), worin er nachwies, daß die bildenden Künste der fördernden Hilfe in weit geringerem Maße bedürften, als die dramatische Kunst. Vor allem sei das Theater zu errichten, „welches dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner

Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene". Also durchaus lebendige Kunst, ein Weimarer Festspielhaus und Weimarer Festspiele forderte Wagner, etwas Ursprüngliches und Eigenartiges anstatt einer beliebigen Preisstiftung unter Goethes Namen. Bei diesem Anlaß kam Wagner auf das Verhältnis Goethes zum Theater zu sprechen und meinte, „daß Goethe, von der Unmöglichkeit, dem Theater in seinem Sinne beizukommen, besiegt, von diesem sich zurückzog. Der verlorene Mut eines Goethe ging natürlich auf seine dichterischen Nachkommen über, und das notgedrungene Aufgeben des Theaters war gerade der Grund, daß sie auch in der poetischen Literatur immer mehr an dichterisch gestaltender Fähigkeit verloren. Goethes künstlerisches Gestaltungsvermögen wuchs und erstarkte genau in dem Grade, als er es der Realität der Bühne zuwandte, und in eben dem Grade zerfloß und erschlaffte es, als er mit verlorenem Mute von dieser Realität es abwandte. Diese Mutlosigkeit ward nun zur ästhetischen Maxime unserer jüngeren Dichterwelt, die ganz in dem Maße in ein literarisch abstraktes, gestaltungsunfähiges Schaffen sich verlor, als sie verachtungsvoll der Bühne den Rücken kehrte und sie der Ausbeutung unserer modernen Theaterstückindustrie überließ" (Schriften V, 19).

Bereits im „Kunstwerk der Zukunft" (Schriften III, 132) hatte Wagner ähnlich geurteilt: „Goethe zählte einst nur vier Wochen reinen Glücks aus seinem überreichen Leben zusammen: die unseligsten Jahre seines Lebens erwähnt er nicht besonders; wir kennen sie aber: — es waren die, in denen er jenes stockende und verstimmte Instrument sich zu seinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautlosen Einöde kunstliterarischen Schaffens sich in das lebendige, klangvolle Kunstwerk zu erlösen. Wessen Auge war sicherer und umfassender im Erkennen des Lebens, als das seinige? Was er ersehen, geschildert und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. O Himmel! Wie entstellt, wie unkennbar klangen ihm seine in dichterische Musik gebrachten Anschauungen entgegen! Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müssen, was die Saiten ziehen und dehnen, bis wimmernd sie endlich sprangen! — Er mußte ersehen, daß in der Welt alles möglich ist, nur nicht, daß der abstrakte Geist die Menschen regiere: wo dieser Geist nicht aus dem ganzen gesunden Menschen herauskeimt und seine Blüte entfaltet, da läßt er sich nicht von oben herein eingießen. Der egoistische Dichter kann durch seine Absicht mechanische Puppen sich bewegen lassen, nicht aber aus Maschinen wirkliche Menschen zum Leben bringen. Von der Bühne, wo Goethe Menschen machen wollte, verjagte ihn endlich ein Pudel: — zum warnenden Beispiele für alles unnatürliche Regieren von oben!

Wo ein Goethe gescheitert war, mußte es guter Ton werden, von vorneherein sich als gescheitert anzusehen: die Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, sondern für das glatte Papier. Nur was so in zweiter oder dritter Qualität noch hier oder da, der Lokalität angemessen, herumdichtete, gab sich mit den Schauspielern ab; nicht aber der vornehme, sich selbst dichtende Dichter, der von allen Lebensfarben nur noch die abstrakte preußische Landesfarbe, Schwarz auf Weiß, anständig fand. So erschien denn das Unerhörte: für die stumme Lektüre geschriebene Dramen!"

Das künftige Heil des deutschen Schauspiels und der deutschen Schaubühne erblickt Wagner (Schriften IX, 232) darin, „daß das Theater, auf seinen natürlichen Ausgangspunkt ohne Affektation zurücktretend, von hier aus die teils versäumten, teils durch schlimme äußere Einwirkungen zurückgedrängten, unterbrochenen und abgeleiteten Entwicklungsstufen seiner gesunden Natur, mit wachem Bewußtsein sie gleichsam nachholend, glücklich hindurchschreite, um so zu der vollen Ausbildung seiner bisher wahrnehmbaren, guten und eigentümlichen Anlagen zu gelangen. Wir würden dann von ihm zu erwarten haben, daß es den Schauplatz seiner Wirksamkeit, in welche die ideale Tendenz Schillers glücklich eingeschlossen wäre, in der Weise sinnig ausbilde, daß, wenn nicht das Shakespearesche Drama selbst, so doch der Grundzug der diesem Drama nötigen Darstellungskunst, auf ihm einerseits zu deutlicher Traulichkeit uns nahe treten könnte, während es andererseits uns die ideale Fernsicht ermöglichte, in welcher wir die kühnsten Gestaltungen des originalsten deutschen Bühnenstückes, des Goetheschen ‚Faust', glücklich uns vorgeführt erkennen dürften."

Endlich sei noch erwähnt, daß Wagners Auffassung von der Kulturbedeutung unserer Klassiker in Heinrich von Steins Goethe und Schiller, jenen gedankentiefen und eigenartigen Beiträgen zur Ästhetik der deutschen Klassiker, lebendig nachwirkt.

Alle die oben angeführten Stellen sind nur eine kleine Auslese. In Briefen und im Gespräche trat das tiefe Wirken und die wahrhafte Verehrung von Goethes künstlerischer Persönlichkeit in lichtvollen Aussprüchen immer neu hervor, was von allen, die das Glück des persönlichen Verkehrs mit Richard Wagner genossen, bezeugt wird.

Goethes Faust auf der Bühne[1])

Mehr als je zuvor ist gegenwärtig die Bühne bemüht, den Faust sich anzueignen[2]). In den letzten Jahren erschienen mehrere zum Teil gute Bühnenbearbeitungen, daneben freilich auch wahre Parodien, die am gesunden Menschenverstand ihrer Verfasser ernstlich zweifeln lassen. 1908 wurden zwei künstlerisch beachtenswerte Versuche gemacht. Weimar inszenierte den Faust mit den reichsten Mitteln heutiger Bühnenkunst, das Münchener Künstlertheater dagegen stilisierte so schlicht und einfach als möglich. Geistvolle Musiker unternahmen die Vertonung, die Goethes Gedicht verlangt. Der Münchener und Weimarer Faust stellen wohl die äußersten Gegensätze der möglichen Bühnenerscheinung dar. Die Wahrheit dürfte auch hier in der Mitte liegen. Aber eine befriedigende Lösung der großen Aufgabe, den Faust uns zu wirklichem, künstlerischem Leben zu erwecken, ist noch nicht gelungen. Manche wähnen immer noch, Faust sei kein Bühnen-, sondern ein Buchdrama und jede Aufführung sei nur ein wissenschaftliches, künstliches, kein künstlerisches Unternehmen. Dagegen bezeichnete Richard Wagner bereits 1872 in seinem Aufsatz über Schauspieler und Sänger (Ges. Schriften Band IX) eine vollkommene stilgerechte Aufführung des Faust als die höchste Aufgabe unseres Theaters, deren glückliche Lösung den besten Beweis künstlerischer Erhebung und Gesundung enthielte[3]).

Aus Wagners Worten ist vornehmlich die „konsequenteste Ausbildung des originalen deutschen Schauspieles", wurzelnd „in dem plastischen Geiste des deutschen Theaters" und der Vortrag der Verse in „deutschester Natürlichkeit" zu beachten. Alles bewährt sich bei gründlicher Betrachtung des Werkes. Das Meisterauge sah untrüglich scharf und klar.

Eine Faustaufführung muß zunächst die szenische Kraft und Anschaulichkeit aus der Erkenntnis des wunderbar klaren Aufbaus der Handlung offenbaren, im Anschluß an Goethes Worte zu Eckermann 1827: „Es ist alles sinnlich und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt. Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat, dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen." Also Goethe erhofft, daß das lebendige Drama zuerst durch sinnfällige Er-

---

[1]) Aus den Bayreuther Blättern 1908.

[2]) Über Faustaufführungen vgl. Witkowski, Bühne und Welt Bd. IV, 1902, S. 104 ff.; E. Kilian, Goethes Faust auf der Bühne, München und Leipzig bei G. Müller 1907.

[3]) Vgl. die oben S. 292 f. ausgehobene Stelle.

scheinung wirke und dann allmählich zu tieferem Verständnis gelange. Das lebendige Kunstwerk, nicht das Buch gilt ihm als das wichtigste.

Goethe hat sein ganzes Lebenlang am Faust gedichtet, Lücken, Widersprüche, Abschweifungen, also mannigfache Störungen im einzelnen sind dadurch verursacht. Diese Unvollkommenheit, die nur teilweise in einer von künstlerischem Geist erfüllten Bühnenbearbeitung verdeckt oder überbrückt werden kann, soll nicht geleugnet, jedoch auch nicht übertrieben werden. Denn die entscheidende Hauptarbeit geschah aus einheitlichem Grundgedanken unter Schillers unmittelbarem Einfluß in den Jahren 1797 bis 1801, wo der erste Teil vollendet und der zweite Teil entworfen ward. Schiller forderte zweierlei: Idee und Symbolik. „Der Faust kann bei aller seiner dichterischen Individualität die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit nicht ganz von sich weisen." „Weil die Fabel ins Grelle und Formlose geht und gehen muß, so will man nicht bei dem Gegenstande stille stehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden." Das war eine philosophische und poetische Forderung, die den ganzen ungeheuren Stoff meisterte und bewältigte. Und Goethe hat tatsächlich genau erfüllt, was Schiller verlangte. Der Prolog im Himmel stellt in künstlerischem Bilde die Idee voran. Der zweite Teil ist, und zwar in der endgültigen Ausführung noch viel mehr als in den ersten Entwürfen ganz sinnbildlich gehalten, mit tiefer künstlerischer Weisheit. Die Ereignisse des ersten Teils, Fausts Erlebnisse in der kleinen Welt, verlangten realistische Darstellung, aber die Vorgänge der großen Welt konnten nur in Sinnbildern angedeutet werden. In realistischer Ausführung wäre hier jeder einzelne Akt zu einem umfangreichen selbständigen Drama angewachsen. Die wundervolle Plastik des Faust, die klare Einteilung des ganzen Werkes liegt deutlich vor aller Augen. Dem Prolog im Himmel entspricht, gleichsam als Epilog im Himmel, die letzte Szene von II, 5, Fausts Verklärung und Himmelfahrt. Das Erlösungsmotiv klingt schon aus den Worten des Herrn: „Es irrt der Mensch, solang er strebt." Und die Engel wiederholen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Die Faustnatur betätigt sich im Streben, das niemals, durch Genuß betrogen, erlahmt. Aber das Streben allein führt nicht zur Erlösung, sondern die göttliche Gnade muß entgegenkommen: „Und hat an ihm die Liebe gar von oben teilgenommen." Das Ewig-Weibliche — Gretchen-Beatrice, die den früh Geliebten, nicht mehr Getrübten zur Seligkeit führt! Der Prolog stellt das Thema: Gott und Teufel streiten um Fausts Seele; das Drama schildert den Verlauf des Kampfes, der Epilog den Sieg der göttlichen Liebesmacht. Die innere Handlung des Faustdramas verläuft so, daß zunächst der Teufel die Führung zu haben scheint und Faust hinabzieht, dann aber die Wen-

dung eintritt, die aus den düstern Höllenflammen aufwärts zum reinen himmlischen Licht den Weg weist. Also Faust im Banne des Teufels, hernach mit bewußter Loslösung vom Verführer. Die wichtigste Szene ist die, in der Faust über sein Verhältnis zu Mephisto sich klar wird und entschlossen eigene Bahnen einschlägt. Die Wendung aus der Nacht zum Licht, von der Hölle zum Himmel ist die Gretchenerscheinung der Walpurgisnacht, die für Faust dasselbe bedeutet, wie für Tannhäuser der Anruf an Elisabeth, der im dritten Aufzug allen Spuk verscheucht. Und damit ist auch die Bedeutung der Gretchentragödie im Gesamtplan klar. Gretchen ist das Gegenspiel des Mephisto, die erlösende Kraft der Liebe, so wie Liszts Faustsymphonie mit genialer Schlichtheit diese Idee erfaßte und durchführte. In Gretchen und Mephisto gewinnen die Mächte, die um Faust streiten, Gestalt. Die dramatische Spannung wird erregt durch die Frage: wer wird siegen, Mephisto oder Gretchen? Mephisto hat Fausts Sinnlichkeit durch Zauberspiegel und Hexentrank erregt. Die teuflische Absicht ist, Faust in den Schlamm der Gemeinheit zu ziehen, mit dem Weib zu verderben. Mephisto führt Faust zur Stadt, wo genug Gelegenheit zu solchem Liebesgenuß, wie ihn der Teufel will, sich findet. Und da erfolgt, sehr gegen die Absicht Mephistos, der andere Schätzchen im Auge hat, die Begegnung mit Gretchen: „Über die hab ich keine Gewalt!" Mephisto spürt beim ersten Blick, daß seine Absicht gekreuzt wird. Aber er muß sich Fausts Willen bequemen und sucht nun nach Kräften das Verhältnis zwischen Faust und Gretchen gemeinen Zwecken nutzbar zu machen, bis er triumphieren kann: „Hab ich doch meine Freude dran!" Durch den Teufel ist die Reinheit und Unschuld zerstört, aber trotzdem birgt diese Liebe noch immer einen Ausblick auf Erlösung, sie ist in ihrer Art nie teuflisch gemein geworden. Die Gretchentragödie, wie sie im Ur-Faust vorliegt, enthält drei geschlossene, stimmungseinheitliche und durch Zeiträume getrennte Szenengruppen: 1. das helle Glück aufblühender Liebe, umrahmt durch die obenerwähnten Mephistoworte; 2. die düstere Verzweiflung, wo die tragische Wendung einsetzt, in der Anordnung des Ur-Faust — am Brunnen, Zwinger, Dom, Valentin — 3. Not und Tod. Zu diesen Gruppen wurden später noch zwei Szenen hinzugedichtet: Wald und Höhle und Walpurgisnacht. Fausts Selbstgespräch in der Einsamkeit und Zwiegespräch mit Mephisto, der ihn nochmals zu Gretchen zurücklockt, um noch mehr Unheil anzurichten, von Goethe im Fragment 1790 und in der ersten Ausgabe 1808 an verschiedener Stelle und nirgends recht passend eingesetzt, fügt sich zwanglos zwischen die erste und zweite Gruppe ein. Die Walpurgisnacht aber steht zwischen der zweiten und dritten Gruppe. Einerseits schildert sie Fausts moralischen Tiefstand, wenn er vom Teufel zur Teilnahme an solchen Dingen verführt werden

konnte; andererseits erwacht mitten im Hexensabbat Fausts Gewissen, verkörpert in der Gretchenerscheinung, die im Augenblick höchster Gefahr Fausts Seele durch Reue und Mitleid aus den Banden der Hölle befreit.

Auch ohne Akteinteilung ist die Gretchentragödie sehr klar und anschaulich gegliedert. Ebenso ist es mit der vorhergehenden Szenenreihe, die in drei Gruppen zerfällt: 1. Faust in der Osternacht, Faust und Erdgeist; 2. Faust und Mephisto — vor dem Tor, Studierzimmer mit Beschwörung des Teufels und Teufelspakt; 3. Weltfahrt — Auerbachs Keller und Hexenküche.

Den zweiten Teil hat Goethe in fünf Akte eingeteilt. Die erste Szene des ersten Aktes steht als Vorspiel zum zweiten Teil oder als Zwischenspiel zwischen dem ersten und zweiten Teil für sich allein, ebenso die letzte Szene des fünften Aktes als Epilog im Himmel. Im übrigen sind die Bilder der großen Welt, in die Faust eintritt — das Staatsleben, die antike Schönheit, das Neuland eines Zukunftsstaates —, durch die fünf Akte völlig klar gegeben. Und Gretchen im zweiten Teil? Des Vorwurfs glühend bittre Pfeile sind aus Faustens Innerem entfernt, aber unverloren lebt in tiefster Seele Gretchens Bild. Zu Beginn des vierten Aktes blickt Faust auf das Wolkengebilde — „Junonen ähnlich, Ledan, Helenen" —, das im Osten ruht „und spiegelt blendend flüchtiger Tage großen Sinn". Aber zugleich schwebt ein zarter, lichter Nebelstreif heran, ein entzückend Bild „als jugenderstes, längstentbehrtes höchstes Gut". „Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf." „Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form, löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin und zieht das Beste meines Innern mit sich fort." So tritt Faust sein letztes hohes Amt an, mit der Erinnerung an die früh Geliebte, deren Fürbitte ihm den Himmel öffnet. Wie herrlich hat Goethe im himmlischen Epilog dem Ewig-Weiblichen, der göttlichen Gnade das letzte Wort gegeben. Der Herr sprach im Prolog, im Epilog die verzeihende, verklärende Liebe.

Von großer Wichtigkeit für die Faustaufführung ist die Mitwirkung der Musik. Insbesondere ist aufs feinste und sorgsamste abzuwägen, wo sie einzutreten hat und wie sie auszuführen ist. Beethoven dachte einst an eine Faustmusik, die man sich in der Art der Egmontmusik vorstellen kann. Weit verbreitet ist die Musik Lassens zur Weimarer Aufführung von 1876, die modernsten Versuche stammen von Weingartner und Schillings. Wie eine kongeniale Faustmusik sein müßte, dafür haben wir zwei Beispiele, ein symphonisches, die Faustouvertüre Richard Wagners, und ein vokales, den Chorus Mysticus von Liszt. Vom Prolog im Himmel zum einsamen Faust ist die Ouvertüre ein wundervoller Übergang. Und Liszts Vertonung „alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" zeigt,

wie die Worte Goethes vom Ton beseelt und gesteigert, nicht aber von der Musik verschlungen werden sollen.

Aufs Bühnenbild und seine stimmungsvolle Beleuchtung ist großes Gewicht zu legen. Der Faust ist sinnbildlich eine Lichtsymphonie: das Himmelslicht wird durch Nacht und Höllenflammen getrübt und verdüstert und strahlt am Ende in neuer, reiner Verklärung. Vom Licht durch Nacht zum Licht! Goethe hat seinen Faust nicht bloß gedacht, sondern in bestimmter Umgebung geschaut.

Das Studierzimmer, wo der Mond durch gemalte Scheiben bricht, die Vorfrühlingslandschaft vor dem Tore, der Kneipendunst in Auerbachs Keller, die Hexenküche, die altdeutsche Stadt mit Straße, Zimmer und Gärtchen, die Brockenlandschaft und die unheimliche Kerkernacht — all das ergibt, entsprechend der Grundstimmung des ersten Teils, heimliche und unheimliche deutsche Bilder.

Groß und frei ist der Ausblick im zweiten Teil, den der Sonnenaufgang im Schweizer Hochgebirg eröffnet. Dann folgen Kaiserpfalz, griechischer Königspalast, gotische Burg, arkadische Landschaft, Abstieg vom Hochgebirg über Mittel- und Vorgebirg zur Ebene, das neue Gartenland, auf dem Hügel die Baude unter uralten Linden, Fausts Palast im weiten Ziergarten. Wie schön und bedeutungsvoll ist die Beleuchtung im letzten Akt, zu Fausts Lebensabend, Tod und Verklärung! Der letzte Sonnenblick trifft die Baude und Fausts Garten mit dem großen, geraden Kanal. Zur Nacht singt der Türmer sein Lied, Feuerschein leuchtet vom Brande des Hüttchens her, um Mitternacht weht Rauch und Dunst herüber, daraus erheben sich die gespenstischen Schatten der vier grauen Weiber. Im Vorhof des Palastes bei Fackelschein erteilt Faust seine letzten Befehle und wird zu Grab gebracht. In diese Nacht fällt die Glorie von oben, der klare himmlische Tag. Die Engel tragen Faustens Unsterbliches zum Äther empor. Allein schon durchs Bild und Licht der Bühne, also plastisch anschaulich fürs Auge, stellt sich hier der poetische Gedanke dar.

Wenn schon die Inszenierung des Faust noch weit entfernt von künstlerischer Einheitlichkeit ist, so fehlt es noch viel mehr am rechten Vortrag. Gleich im Prolog wird durchweg ein großer Mißgriff begangen, da der Herr gar nicht auftritt, sondern nur seine Stimme aus dem Hintergrund erschallt. Die Folge davon ist übertriebenes, hohles Pathos aller Sprechenden, ein greller Widerspruch mit Mephistos Schlußbemerkung: „Von Zeit zu Zeit s e h ich den Alten gern," „es ist gar hübsch von einem großen Herrn, so m e n s c h l i c h mit dem Teufel selbst zu sprechen." Der göttlich befreiende, ernste Humor, der im Prolog waltet, kommt bei so grundfalscher Darstellung gar nicht zum Ausdruck. Was dem geistlichen Schauspiel des Mittelalters, dem Drama des

Hans Sachs, der Bildnerei und Malerei unbedenklich erlaubt war, die Darstellung der göttlichen Person, wird von der modernen Bühne dem Faust immer noch verweigert! Und welch zahllose Fehler in Maske, Spiel, Wortbetonung, Strichen usw. weist jede Faustaufführung in erschreckender Weise auf! Von einer einheitlichen Auffassung keine Spur, jeder Spieler probiert's, wie's ihm paßt. Gretchen z. B. bekundet zwar meist richtig ihre gefühlsmäßige, unmittelbare Abneigung gegen Mephisto. Aber kein Mephisto deutet an, wie sehr störend ihm Fausts Begegnung mit Gretchen ist. Im Gegenteil, sogar die an und für sich tüchtige Bühnenbearbeitung eines Goetheforschers, des Leipziger Professors Witkowski, läßt Mephisto die Begegnung beobachten und befriedigt schmunzeln!! Ich hätte es nicht für möglich gehalten, daß nach den überzeugenden Ausführungen in Kuno Fischers Goetheschriften über diesen entscheidend wichtigen Punkt überhaupt noch ein Zweifel bestehen kann. Und solche arge Mißverständnisse begegnen Erklärern, Regisseuren und Darstellern fast in jeder Szene.

Goethe selber wußte, welchen Verhältnissen er sein Werk rettungslos preisgab. Im Vorspiel auf dem Theater hat er sie mit schmerzlichem Humor belächelt. Den Aufführungen, die er noch erlebte, blieb er fern. „Meinen Faust wollen sie auch geben, dabei verhalt' ich mich passiv, um nicht zu sagen leidend," äußerte er zu Eckermann. „Wenn man den Faust zur Darstellung bringen will, so soll er mindestens nicht so zur Darstellung kommen, wie sie sich ihn etwa denken, sondern so wie ich ihn haben will."

Daß Goethes Faust als Gesamtkunstwerk uns lebendig würde, ist nur ein Mittel da, dessen Verwirklichung kaum denkbar erscheint: Faust als Festspiel, als völlige Ausnahmeaufführung unter einem genialen Leiter, dessen Wille im großen und kleinen Maß und Richtung gibt, also genau das, was wir im Bayreuther Festspiel erleben. Ein wissender Wille müßte alle Teile durchdringen und zum künstlerischen Bild erwecken. Dazu müßte aber fast ein Wunder geschehen! Bis dahin läßt sich eine vollkommene Faustaufführung nur in Gedanken verwirklichen. Ein Blick vom Bayreuther Hügel, ein Vergleich mit den Schicksalen der Meisterwerke auf den Theatern und im Festspiel gibt den rechten Standpunkt zur Beurteilung dessen, was bis jetzt geleistet wurde und was wirklich not tut. Auch die traurige, im Parsifalstreit oft geäußerte Phrase, Goethe habe doch auch seinen Faust dem deutschen Volk bedingungslos geschenkt, wird durch die Bühnengeschichte, d. h. die Leidensgeschichte des Faust genügend beantwortet.

Die Musik im Schauspiel unserer Klassiker [1])

Die Schauspielmusik stammt aus den Anfängen der deutschen Bühne, wie sie durch die englischen Komödianten im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts begründet wurde. Die Aufführungen dieser Truppen boten gar vielerlei: Musik, Tanz und Schauspiele. Die Instrumentalmusik (Lauten, Zithern, Violen, Pfeifen, Trompeten und Trommeln) war selbständig oder auch Begleitung zum Gesang. Im Anfang, solange die Schauspiele selbst noch englisch waren, standen Musik und Tanz im Vordergrund. Als hernach die Stücke in deutscher Sprache gespielt wurden und den wichtigsten Teil der Vorstellungen ausmachten, wurde die Musik am Anfang und Schluß, aber auch als Einlage und Zwischenspiel vorgetragen. Ursprünglich war das englische Programm ein buntes Allerlei; Musik und Tanz hatten gar keinen Zusammenhang mit den aufgeführten Schauspielen. Es lag aber nahe, die Musik mit dem Schauspiel in innere Verbindung zu setzen, durch die Tonkunst Rührung und Stimmung im Drama zu erwecken. Johann Rist, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Schauspieler und Schauspieldichter tätig war und die englische Kunst und Musik sehr schätzte, behauptet entschieden, daß die Schauspiele nimmermehr ohne Musik sein dürften. Er erzählt, wie er an passender Stelle eines Trauerspiels

> „ein Lied mit einer gar kläglichen Melodei sehr traurig spielen und singen ließ, worüber die Gemüter der Zuschauer, sonderlich bei dem zarten Frauenzimmer, dergestalt bewegt wurden, daß viele unter ihnen häufig ihre Tränen vergossen. Wir hatten aber damals einen sehr guten Kapellmeister, den berühmten Engländer Wilhelm Brade; dessen Gehilfe war David Kramer, ein gelehrter Studiosus und stattlicher Musikus dabei, wie das die schönen Stücke, welche er zu den Komödien und Tragödien selbiger Zeit gesetzt, nunmehr aber im offenen Druck sind zu finden, genugsam beweisen."

In den englischen Komödien und Tragödien tritt tatsächlich häufig Instrumentalmusik ein. Unter Trompetenschall und Trommelschlag wird gekämpft, mit Hörnern zur Jagd, mit Trompeten zum Festmahl geblasen. Beim „Gastmahl des verlorenen Sohnes" geigen die Spielleute gar submisse, also daß man „dabei reden kann". Als im „Fortunatus" Andolosia im Schlaf von der Königstochter bestohlen wird, spielen Geigen „submisse"; als er beim Erwachen den Verlust bemerkt, bricht er in Klagen und Verwünschungen aus und ruft schließlich: „O ihr lieblichen Musikanten, höret auf mit Musizieren und Spielen, meine

[1]) Aus der Zeitschrift „Musik", Band VI, 1907.

Seele ist betrübet bis in den Tod!" Aufzüge, Tänze und Festlichkeiten verlangten natürlich auch Musik. Endlich trat sie im Zwischenakt hervor. Dabei fiel ihr zuweilen die Rolle der Überleitung zu. So schließt im „König Mantalor" ein Akt am Abend, während der nächste am Morgen beginnt:

„Hier muß eine stille Musik geschaffen werden an statt der Nacht, weil sich sonst nichts wohl will agiren lassen, daß also mit der Musik diese Szene erfüllet."

In der Regel aber standen die Musikstücke so wenig, wie die sonst üblichen Zwischenspiele und Einlagen, mit dem Drama in irgendwelchem Zusammenhang, sondern füllten nur den Zwischenakt aus, indem dadurch für szenische Veränderung oder Umkleiden Zeit gewonnen wurde.

Mithin erschien die Musik auf der englisch-deutschen Bühne in zwiefacher Verwendung: als notwendiger Bestandteil des Dramas oder als bloße Zugabe und Einlage. Diese Zustände blieben auch bei den aus den englischen Komödianten hervorgegangenen deutschen Wandertruppen gewahrt, ja sogar bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein erhielt sich die Zwischenmusik im Schauspiel. Laube (Das norddeutsche Theater 1872, S. 152 ff.) erklärte

„das Abschaffen der Zwischenaktmusik für eine Barbarei. Musik vor Beginn einer dramatischen Darstellung und während der Pausen erhöht die Stimmung, erhält die höhere Stimmung; sie ist ein überaus wertvolles poetisches Hilfsmittel."

Sie ist für die Musiker eine undankbare Aufgabe, aber sie ist notwendig. Aus Sparsamkeit wurde sie zuerst am Berliner Hoftheater abgeschafft, die meisten norddeutschen Theater folgten diesem verführerischen Vorgang. Auf welchem künstlerischen Tiefstand aber solche Schauspielmusik sich befand, weiß jeder, der sie noch erlebte. Sie diente, wie die Tafelmusik, nur zur Belebung des Gespräches. Die Auswahl der Tonstücke wie deren Ausführung geschah nach völlig kunstwidrigen Grundsätzen. Entweder wurde nur ganz wertloses Zeug gespielt, wobei von Stimmung keine Rede war, oder man versündigte sich z. B. wie in Hamburg, wo im Zwischenakt der Tragödien Beethovensche Symphonien gespielt wurden, die man beim Klingelzeichen zum nächsten Akt einfach abbrach. Gutzkow fand am musikalischen Zwischenakt den Vorteil, daß er die Kritik niederhalte, die sich sonst in der Pause erheben könnte (vgl. Hagemann, Regie S. 94 f.). Laube findet Beethovens Musik zum „Egmont" schön:

„Aber sie belästigt mich in der Egmontvorstellung, weil sie mir keine Ruhe läßt für den Genuß der Dichtung, und weil sie mir dadurch die Dichtung beeinträchtigt."

Hier treffen wir auf einen sehr wesentlichen Punkt, den bereits Rist erörterte und weit gründlicher und tiefer erfaßte, als der gewiegte Theatermann Laube: ob die Musik bloß Lückenbüßer oder organisches Glied im Drama sein solle. Heute ist die Musik von der durchaus unwürdigen Rolle der bloßen Ausfüllung der Pausen befreit, und kein Kunstfreund wird die Wiederkehr dieser von Laube so gepriesenen Zwischenaktmusik wünschen. Freilich muß im stilgemäßen Schauspielhause dann auch der Orchesterraum verschwinden, der nur dort, wo er notwendig ist, erscheinen darf. Aber gerade durch Abschaffung der überflüssigen, inhaltslosen Zwischenaktmusik tritt die Bedeutung der von Laube verworfenen, künstlerisch gerechtfertigten und notwendigen Schauspielmusik um so mehr hervor. Sie verlangt feinsinnige Pflege. Leider ist sie eigentlich nur einmal in hohem Stil verwirklicht worden, durch Goethe und Beethoven im „Egmont“, während sonst die Forderungen der Dichter nur sehr äußerlich und handwerksmäßig von ziemlich untergeordneten Musikern erfüllt wurden. Die ganze Frage ist gründlich erörtert worden von berufenen Richtern, dem Musiker Johann Adolf Scheibe[1]) (1708—1776), an dessen treffliche Vorschläge Lessing im 26. und 27. Stück der Hamburgischen Dramaturgie anknüpft:

„Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor, zwischen und nach dem Stück gespielt wird, mit dem Inhalt desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsah, daß, wenn die Rührung nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere: so machte er nicht allein bereits 1738 mit Polyeukt und Mithridat den Versuch, besondere, diesen Stücken entsprechende Symphonien zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberin, hier in Hamburg, in Leipzig und anderwärts aufgeführt wurden, sondern ließ sich auch in einem besonderen Blatte seines kritischen Musikus umständlich darüber aus, was überhaupt der Komponist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

Alle Symphonien, sagt er, die zu einem Schauspiel verfertigt werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehört also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien als zu den Lustspielen. So verschieden die Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so verschieden muß auch die dazu gehörige Musik sein. Insbesondere aber hat man auch wegen der verschiedenen Abteilungen der Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abteilung gehört, zu sehen. Daher muß die Anfangssymphonie sich auf den ersten Aufzug des Stückes

[1]) Über Scheibe, der sich durch gute musik-ästhetische Schriften auszeichnete, vgl. Welti in der Allgemeinen deutschen Biographie 30, 690 ff.

beziehen; die Symphonien aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen teils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, teils aber mit dem Anfange des folgenden Aufzuges übereinkommen, sowie die letzte Symphonie dem Schlusse des letzten Aufzuges gemäß sein muß.

Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken, und danach seine Erfindung einzurichten. Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da bald diese, bald jene Tugend eines Helden, oder einer Heldin, der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den Polyeukt gegen den Brutus, oder auch die Alzire gegen den Mithridat: so wird man gleich sehen, daß sich keineswegs einerlei Musik dazu schickt. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Symphonien, die gewissermaßen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Großmut, die Tapferkeit, oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen: so muß die Musik weit feuriger und lebhafter sein. Von dieser letzten Art sind die Trauerspiele Cato, Brutus, Mithridat. Alzire aber und Zaire erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen Stücken von einer andern Beschaffenheit sind und mehr Veränderung der Affekten zeigen.

Ebenso müssen die Komödiensymphonien überhaupt frei, fließend, und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber sich nach dem eigentümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten. Sowie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muß auch die Symphonie beschaffen sein, z. B. die Komödien der Falke und die beiderseitige Unbeständigkeit würden ganz andere Symphonien erfordern, als der verlorene Sohn. So würden sich auch nicht die Symphonien, die sich zum Geizigen oder zum Kranken in der Einbildung sehr wohl schicken möchten, zum Unentschlüssigen oder zum Zerstreuten schicken. Jene müssen schon lustiger und scherzhafter sein, diese aber verdrießlicher und ernsthafter.

Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vorbereiten und folglich mit dem ersten Auftritte übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, so, wie es der Komponist für gut findet. — Die Symphonien zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nötig, wenn die Affekte einander allzusehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfnisse der Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden usw. indes besorgt werden können. — Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem Schlusse des Schauspiels auf das genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat, und es folgt eine lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn die

Komödie auf eine fröhliche Art endigt, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?

Da übrigens die Musik zu den Schauspielen bloß allein aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben sehr nötig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten, wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist aber beinahe die Notwendigkeit, daß die Anfangssymphonie sehr stark und vollständig ist, und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muß also vornehmlich in den Zwischensymphonien erscheinen. Man muß aber wohl urteilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muß also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzugut, wenn man in zwei aufeinander folgenden Zwischensymphonien einerlei Veränderung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Übelstand vermeidet.

Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen. Ich habe sie lieber mit den Worten eines Tonkünstlers, und zwar desjenigen vortragen wollen, der sich die Ehre der Erfindung anmaßen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, daß sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten imstande sei. Die meisten müssen es von ihren Kunstverwandten erst hören, daß die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankommt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler gibt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger diese Beispiele werden, je mehr sich die Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns versprechen; und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht ein großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonien geschehen könnte. In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrucke allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt: in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hilfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfter hören, wir werden sie miteinander öfter vergleichen und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimnis des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unser Vergnügen im Theater dadurch erhalten würde, begreift jeder von selbst. Gleich vom Anfange der neuen Verwaltung unseres Theaters hat man sich daher nicht nur überhaupt bemüht, das Orchester in einen

besseren Stand zu setzen, sondern es haben sich auch würdige Männer bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen und Muster in dieser Art von Komposition zu machen, die über alle Erwartung ausgefallen sind. Schon zu Cronegks Olint und Sophronia hatte Herr Hertel einige Symphonien verfertigt; und bei der zweiten Aufführung der Semiramis wurden dergleichen, von dem Herrn Agricola in Berlin, aufgeführt."

Aus Scheibes und Lessings Bemerkungen ergibt sich, daß die Schauspielmusik damals in der Hauptsache nur Lückenbüßer war und ohne Zusammenhang mit dem aufgeführten Drama gedankenlos heruntergespielt wurde. Dafür wird nun mit aller Entschiedenheit die durchaus charakteristische symphonische Dichtung verlangt, die ausschließlich für ein ganz bestimmtes Schauspiel gesetzt war. Im 27. Stück zeigt Lessing, wie richtig Agricola seine Aufgabe bei Voltaires Semiramis erfaßte und löste. „Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat."

Und doch bleibt noch eine Frage offen, nämlich die nach der notwendig bedingten Mitwirkung der Musik in einem Drama. Scheibe und Lessing gehen von der Voraussetzung aus, daß überhaupt zu jedem Schauspiel aufgespielt wird, und daß nur die Musik immer passen müsse. Die endgültige Entscheidung über die Mitwirkung der Musik fällt aber zweifellos dem Dichter zu. Nur in seltenen Glücksfällen wird es ihm gelingen, in seinen Forderungen verstanden zu werden und einen ebenbürtigen Tondichter zu finden. Das einzige und unvergleichliche Beispiel der klassischen Zeit ist der „Egmont", wo Scheibes und Lessings Programm künstlerisch erfüllt wurde. Bei anderen Musikern, wie Hiller, Neefe, André, Danzi, Frenzel usw. ist nur der gute Wille, eine geschmackvolle Schauspielmusik zu schreiben, lobenswert.

Ein eigenartiges, nach Inhalt und Form grunddeutsches Drama schwebte Klopstock in seinen „Bardieten" vor; mit einer Trilogie: Hermanns Schlacht, Hermann und die Fürsten, Hermanns Tod wollte er den germanischen Freiheitshelden verherrlichen. Der erste Teil erschien 1769. Klopstock war freilich nicht dramatisch veranlagt. Sein Schauspiel verläuft in langen Gesprächen über die Handlung, die hinter der Szene vor sich geht. Dazwischen aber erklingen schwungvolle Bardengesänge, deren Vertonung Gluck voll Begeisterung übernommen hatte. Leider aber hat Gluck nichts davon aufgeschrieben, obschon er das meiste fertig im Kopfe hatte und gelegentlich daraus vortrug. Reichardt erzählt von einem Besuch bei Gluck 1783, wobei dieser einiges aus der Musik zur Hermannsschlacht vorsang und vorspielte. Zwischen den Gesängen ahmte er mehrmals den Klang der Hörner und den Ruf der Streitenden hinter den Schilden nach. Er wollte sogar ein eigenes Instrument erfinden. Während seines dreijährigen Siechtums tauchte

der Lieblingsgedanke an die Komposition der Hermannsschlacht immer wieder auf. Gluck verjüngte sich, wenn er einzelne Strophen sang. In seinen letzten Tagen noch kehrte sein Geist zur Hermannsschlacht zurück. Er wollte die Musik zu seines Lieblingsdichters Werke als sein Vermächtnis wenigstens diktieren. Aber auch das unterblieb, und so nahm Gluck am 15. November 1787 dies rätselhafte Meisterstück seiner Lyrik mit ins Grab[1]).

Ein großes dreiteiliges Festspiel aus deutscher Geschichte in deutscher Form, mit deutscher Musik — das war Klopstocks Gedanke, den zu verwirklichen er noch nicht berufen war.

Schiller und Goethe haben die zu ihrer Zeit übliche Schauspielmusik zuweilen aufs engste mit der Handlung verknüpft und damit an Stelle der allgemeinen musikalischen Anregung Scheibes eine ganz bestimmte Forderung dem Tondichter gestellt. „Wallensteins Lager" war von kriegerischen Klängen eingerahmt. Goethe berichtet von der ersten Aufführung:

„Nach geendigtem Prolog gab eine heitere militärische Musik das Zeichen, was zu erwarten sein möchte, und noch ehe der Vorhang in die Höhe ging, hörte man ein wildes Lied singen."

Das Reiterlied am Schlusse kann vom Orchester aufgenommen werden: „Der Vorhang fällt, noch ehe der Chor ganz ausgesungen." Um Schillers Absicht zu verwirklichen, braucht es hier gar keiner besonderen Tonschöpfung. Man wird, sofern man nicht das von Goethe gedichtete, dem Lager vorangestellte Soldatenlied beibehält, am besten irgendeinen Marsch aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges zur Einleitung spielen und während den Schlußtakten den Vorhang über dem Bilde des reichbewegten Lagerlebens aufziehen. Die Schlußmusik ist gegeben. Zuerst werden auf der Bühne nach und nach geeignete Instrumente zur Begleitung einfallen und endlich das Orchester die Weise aufnehmen und nach geschlossenem Vorhang zu Ende führen. Im dritten Aufzug von „Wallensteins Tod", als Max Piccolomini sich lossagt, tritt wiederum Kriegsmusik sehr wirkungsvoll ein, gerade im Gegensatz zur wehmütigen Abschiedsstimmung. Als die Kürassiere eindringen, „hört man unten einige mutige Passagen aus dem Pappenheimer Marsch". Jemehr der Saal sich füllt, desto lauter rufen die Hörner, zum Schluß wird die Musik rauschend

„und geht in einen völligen Marsch über, indem auch das Orchester einfällt und durch den Zwischenakt fortsetzt."

---

[1]) Vgl. Klopstocks Werke, herausgegeben von R. Hamel (in Kürschners deutscher Nationalliteratur) Band IV, 1884, S. 38 f.

Theklas Monolog im dritten Aufzug der „Piccolomini“ ist bereits von der fernen Tafelmusik begleitet, die im Zwischenakt fortspielt und im vierten Aufzug von den Spielleuten des Terzkyschen Regiments auf der Bühne aufgenommen wird.

In den Monolog der Maria Stuart III, 1 klingen die Jagdhörner der Elisabeth herein. Schiller dachte wohl an eine einleitende Jagdmusik, die dann am Schluß des ersten Auftrittes hinter der Szene wieder aufgenommen wurde. Völlig melodramatisch ist der Monolog der Jungfrau IV, 1, wo Flöten und Hoboen in weichen Tönen die Seele lösen und mit ihren sanften, schwelgenden Weisen die elegische Stimmung wachrufen. Dazu gehört eine entsprechende Zwischenaktsmusik, die beim Aufzug des Vorhangs hinter der Szene fortklingt. Hier ist die Musik ganz und gar stimmungsvoll gedacht, als Ausdruck tief innerer seelischer Erregung, aus der heraus die Worte Johannas schlicht und natürlich ertönen. Nur bei richtiger musikalischer Einleitung und Begleitung gewinnt dieser Monolog die von Schiller gewollte Wirkung.

Sehr fein ist im vierten Akt der Krönungsmarsch behandelt. Zuerst klingt er aus der Ferne in den Saal hinein, wo Dunois die Jungfrau zur Teilnahme am Festzug, zum Tragen der Fahne zu bewegen sucht. Dann spielt er während der Verwandlung von IV, 3 zu IV, 4. Beim Beginn der vierten Szene erschallt er, immer noch gedämpft, aus der Ferne. Allmählich kommt er näher, Flötenspieler und Hoboisten eröffnen den Zug. Sobald er auf der Bühne sichbar wird, fällt das ganze Orchester ein. So läßt Schiller Bühnenmusik und Orchester miteinander abwechseln und füllt sehr geschickt szenische Verwandlungen damit aus. Ähnlich wird III 5 zu III 6 der Übergang vom Hoflager zu Chalons auf das Schlachtfeld von Reims bewirkt:

„Trompeten erschallen mit mutigem Ton und gehen, während daß verwandelt wird, in ein wildes Kriegsgetümmel über; das Orchester fällt ein bei offener Szene und wird von kriegerischen Instrumenten hinter der Szene begleitet. Der Schauplatz verwandelt sich in eine freie Gegend, die von Bäumen begrenzt wird. Man sieht während der Musik Soldaten über den Hintergrund schnell wegziehen.“

Wunderbar feierlich ist Don Manuels Beisetzung in der „Braut von Messina“ gedacht, wenn im fünften Bild ein Trauermarsch aus der Ferne ertönt und daraus der Chor „durch die Straßen der Städte, vom Jammer gefolgt, schreitet das Unglück“ sich entwickelt. Am Schlusse öffnet sich unter Trauergesängen eines Chores die Flügeltüre in der Tiefe und zeigt den in der Kirche aufgerichteten Katafalk. Instrumentalmusik, gesprochener und gesungener Chor lösen sich also ab, drei Ausdrucksmittel tiefernster Stimmung, die aufs feinste untereinander abge-

stimmt sein müßten, um die dichterische Absicht rein und groß zu verwirklichen.

Immer ernstere Aufgaben stellt der reifere Dichter der Tonkunst. Die reichsten Angaben enthält der „Tell". Aus einem Vorspiele sollte der Kuhreigen in den Anfang des ersten Aktes hinüberleiten.

„Noch ehe der Vorhang aufgeht, hört man den Kuhreigen und das harmonische Geläut der Herdenglocken, welches sich auch bei eröffneter Szene noch eine Zeitlang fortsetzt."

Die Schlüsse des zweiten, vierten und fünften Aktes sind musikalisch gedacht. Am schönsten gelang der Abschluß der Rütliszene:

„Indem sie zu drei verschiedenen Seiten in größter Ruhe abgehen, fällt das Orchester mit einem prachtvollen Schwung ein; die leere Szene bleibt noch eine Zeitlang offen und zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen."

Hier waltet der volle Stimmungszauber des „tönenden Schweigens" und zugleich wird, wie ein Sinnbild freiheitlicher Morgenröte, über der hehren Einsamkeit der Bergwelt „tönend der neue Tag geboren". Das ist kein Operneffekt, sondern herrlichste Tondichtung, die freilich nur in Schillers Idee lebte und bei den Aufführungen nie verwirklicht ward.

Auf seiner dritten Schweizerreise (1797) hatte Goethe am Vierwaldstätter See geweilt und den Gedanken eines Tellepos erwogen. Die reizende, herrliche und großartige Natur lockte ihn, die Abwechslung und Fülle einer so unvergleichlichen Landschaft in einem Gedicht darzustellen.

„Ich sah den See im ruhigen Mondschein, erleuchtete Nebel in den Tiefen der Gebirge. Ich sah ihn im Glanze der lieblichsten Morgensonne, ein Jauchzen und Leben in Wald und Wiese."

Statt Goethes Epos Wilhelm Tell kam 1804 Schillers Drama. Aber diese Symphonie des Morgenlichtes und Sonnenaufgangs, die Goethe hörte und schaute, kehrt auch in seiner Dichtung wieder, im Vorspiel zum zweiten Teil des Faust (I, 1):

„Welch Getöse bringt das Licht!
Es trommetet, es posaunet,
Auge blinzt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht."

Der vierte Akt des „Tell" endigt mit den Trauerchören der barmherzigen Brüder, der fünfte Akt mit der Freudenmusik des befreiten Volkes. Im „Tell" hat also Schiller dem Tondichter eine hohe und dankbare Aufgabe gesetzt, indem er ihn zu mitschöpferischer Tätigkeit am

Drama berief. Die Bedeutung solcher musikalischen Forderungen wird von Musikern hervorgehoben. Cornelius schrieb 1867:

„Je höher Schiller in seinem Geistesflug dringt, desto mehr bedarf er der Musik. Läßt er nicht durch Einführung wechselnder lyrischer Maße, durch das Lied, den Chor, durch das Wunder und durch überirdische Erscheinungen in der Jungfrau, in Maria, im Tell, in der Braut von Messina die Musik als von ihm ersehnt, ja als Bedingung der vollen Wirkung seiner Schöpfungen erkennen?"

Beethoven liebte Schiller[1]). Der Freiheitsgedanke des „Tell" erregte ihn mächtig, und er wollte die Musik dazu schreiben. Aber der Leiter des Wiener Hoftheaters, Hartl, betraute Gyrowetz damit. Noch heute liegt der musikalische Hort des Telldramas ungehoben; wir haben nur äußerliche Theatermusik zu diesem deutschen Volksschauspiel. Allein den Chor: „Rasch tritt der Tod" komponierte Beethoven später im Winter 1816/17 auf den jähen Tod eines Freundes. Aber diese Komposition kann natürlich nicht als Teil einer eigentlichen Tellmusik gelten. Dafür wandte er sich aber nun zum „Egmont", mit dessen Vertonung er 1809 begann. In der Ouvertüre und in der Siegessymphonie am Schlusse kommt der auch im Untergang sieghafte Heldengedanke zu machtvollem Ausdruck. Klärchen aber ist in den Zwischenspielen geschildert, die Liebe im Orchestersatz über „freudvoll und leidvoll", der Tod in der Musik zum Erlöschen der Lampe. Endlich fließen die Lebensideale Egmonts im Traumbild von Freiheit und Liebe ineinander. Beethoven hat sich also streng an Goethes Vorschrift gehalten und die Musik nur da ertönen lassen, wo der Dichter sie fordert.

Goethes Musikverständnis ist bekanntlich durch Alltagsmusikanten vom Schlage Reichardts und Zelters vollauf befriedigt worden und versagte Beethoven gegenüber. Und doch meinte Goethe, die Tonkunst sei das wahre Element, woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren. War Goethe im gemeinen Sinn unmusikalisch oder nur mit dem musikalischen Durchschnittsverstand seiner Zeit ausgestattet, so hat er doch als Dichter Forderungen an die Tonkunst gestellt, denen in Wahrheit nur Beethoven gerecht werden konnte, ja die größtenteils noch heute unerfüllbar sind. Äußerlich ist also Goethes musikalisches Verständnis begrenzt, innerlich unbegrenzt. Dafür zeugt sein „Faust", der ganz und gar „Zukunftsmusik" enthält. „Goethe und Schiller hatten die Musik eben im Bedürfnis, in der Ahnung" (Richard Wagner an Mathilde Wesendonk am 2. März 1859).

---

[1]) Vgl. Kalischer, „Beethovens Beziehungen zu Schiller", in der Vossischen Zeitung, Mai 1905, Sonntagsbeilage Nr. 19/21.

Im „Faust" ist die Mitwirkung der Musik von Anfang an gefordert und wird im zweiten Teil, besonders im Nachspiel, bei Fausts Verklärung immer wichtiger. Goethe bevorzugt dabei den Gesang, namentlich den Chorgesang; reine Instrumentalsätze sind nicht vorgesehen. Nur Kriegsmusik erklingt im dritten und vierten Akt des zweiten Teiles. Aber welch großartige poetisch-musikalische Wirkungen weiß Goethe mit seinen Gesängen zu erzielen; so gleich in der ersten Szene mit dem Chor der Engel, Weiber und Jünger zum Klang der Osterglocken, der wie eine frohe Botschaft Auferstehung und Erlösung zu höherem Dasein verheißt. Das musikalische Erlösungsmotiv ist schon mit diesen Stimmen der Verheißung angeschlagen. Die Soldatenchöre und Tanzlieder beim Spaziergang haben keine tiefere Bedeutung zum Drama. Die mit Mephisto verbündeten Naturgeister singen Faust in Schlaf und gaukeln ihm verlockende Traumbilder vor. Das Studentenlied erschallt in Auerbachs Keller. Durch die Gretchentragödie zieht sich das Volkslied hindurch.

Den zweiten Teil eröffnet Ariels Gesang, den Äolsharfen begleiten. Durch Serenade, Notturno, Mattutino, Reveille führt er zum „ungeheuren Getöse" der aufgehenden Sonne. Den Mummenschanz am kaiserlichen Hof erfüllen die Chorgesänge der einzelnen Maskengruppen. Auch das Schauspiel von Helena und Paris wird von Musik eingeleitet. Im Helenaakt ist das Euphorionspiel eine vollständige Oper, die mit einem ergreifenden Trauergesang endigt. Im fünften Akt ist das Lied des Türmers zu erwähnen. Nach Fausts Tod und Grablegung tritt mit der „Glorie von oben", mit der himmlischen Heerschar die Musik immer gewaltiger hervor, bis schließlich das Ganze in einem Licht- und Tonmeer endigt. Die Worte sind oft nur noch Ausrufe der Verzückung, ohne streng grammatisch-logischen Satzbau, etwa wie bei Isoldes Verklärung. Der Dichter ist an der Grenze der verstandesmäßigen, begrifflichen Wortsprache angelangt und überläßt das Unaussprechliche dem Ton. Im Prolog im Himmel, im Gespräch zwischen dem Herrn und Mephisto herrschte naturgemäß das gesprochene Wort. Im Epilog im Himmel, bei Fausts Verklärung, ist das Unbeschreibliche getan. Alles ist in höhere Sphären, in lichte, tönende Sinnbilder erhoben. Die höchste künstlerische Weisheit hat Goethe hier in der tonvermählten Dichtung bewährt.

Aber wie ist diese Faustmusik zu denken? Die verschiedenen Faustmusiken seit dem Fürsten Radziwill sind nur mehr oder minder gutgemeinte Versuche, keine Lösung, die nur einem ebenbürtigen Tondichter und Großmeister seiner Kunst gelingen kann. Die Hauptschwierigkeit liegt hier in der Beschränkung auf das, was der Dichter will, und in der Art der Vertonung, die das Wort und den Rhythmus des

Verses beseelen und bestärken, nicht aber überwuchern und verwischen soll. Beethoven plante eine Faustmusik. Als der erste Teil des „Faust“ 1808 erschien, verbreitete sich alsbald die Nachricht, Beethoven denke daran, das Gedicht zu komponieren, sobald er jemand gefunden habe, der es für die Bühne bearbeite. Später trat ihm dieser Gedanke aufs neue nah. Rochlitz trug ihm 1822 im Auftrag von Breitkopf & Härtel an, eine Musik zu Goethes „Faust“ ungefähr wie die zum „Egmont“ zu schreiben. Beethoven rief: „Ha, das wäre ein Stück Arbeit; da könnte es was geben!“ Und noch 1823, unter der Ausarbeitung der Neunten Symphonie, sagte er:

„Ich hoffe endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist — Faust!“

Noch auf dem letzten Krankenlager beschäftigte er sich mit der geplanten Faustmusik. Und doch ist fraglich, ob ihm gerade diese wesentlich gesangliche Aufgabe so geglückt wäre, wie die symphonische des Egmont. Den zweiten Teil, wo die Musik am wichtigsten wird, erlebte er gar nicht mehr. Ein geradezu ideales Beispiel einer möglichen Vertonung haben wir aber im Chorus mysticus von Liszts Faustsymphonie: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis! Hier ist die dichterische Absicht in höchster Vollkommenheit verwirklicht. Als Beispiel einer rein instrumentalen, symphonischen Faustmusik denke man Richard Wagners Faustouvertüre nach dem Prolog im Himmel vor dem Beginn des Dramas gespielt: Faust in der Einsamkeit.

Eine vollkommene und stilgemäße Aufführung des „Faust“, die nur als Festspiel außerhalb allem Theaterbetrieb möglich wäre, liegt ja noch immer in unerreichbarer Ferne. Es fehlen dazu die Schauspieler, die Bühne und nicht zum letzten — die Musik. Wie eine stumme Partitur liegt das Wunderwerk vor uns, einige können darin lesen und die geheimnisvollen Runenzeichen zu klaren Vorstellungen und Anschauungen gestalten. Ob jemals dem ganzen „Faust“ ein wirklicher Lebenswecker erstehen wird, ist zweifelhaft. Aber jedem ist es erlaubt, um ein wirkliches Verständnis sich zu bemühen. Mich dünkt, die beiden musikalischen Lichtpunkte am Anfang und Ende gewähren einen vollen und tiefen Blick in die tönende Seele des Gedichtes, das eine Fülle edelster Musik in sich birgt.

So gelangt aber nach und nach die Schauspielmusik zu immer größerer Bedeutung, indem sie nicht nur zu stimmungsvoller Begleitung einsetzt, sondern mit der tiefsten poetischen Grundidee harmonisch zusammenklingt und damit das ganze Drama neugestaltet, das Wort zum Ton erhöht und vertieft und das ganze dramatische Kunstwerk weiht.

Künstlerische Bestrebungen im modernen Theaterbau[1])

In Bayreuth stehen zwei Theatergebäude[2]), das Opernhaus von 1748 und das Festspielhaus von 1876 einander gegenüber, wie Vergangenheit und Zukunft, das welsche Hoftheater und das deutsche Schauhaus. Das alte italienische Opernhaus beruhte in seinen Anfängen, im 16. Jahrhundert, auf antikem Vorbild, dem römischen Theater, nahm aber bald selbständige Entwicklung und fand später, meist in seiner französischen Abart, im deutschen Theaterbau vom 17. bis 19. Jahrhundert Verwendung. Hauptmerkmale sind die zurückgezogene Bühne mit tiefer, perspektivischer Dekoration, mit Kulissen und Soffitten, eine völlige Trennung von Bühne und Zuschauerraum durch das im Proszenium untergebrachte Orchester, das gar nicht oder nur mäßig ansteigende Parkett und die übereinander gebauten Ränge, denen sich die Proszeniumslogen über dem Orchesterraum anreihen. Künstlerischen Anforderungen wird diese Theaterform nicht gerecht. Schon frühzeitig, im 19. Jahrhundert, setzten Neuerungsversuche ein, die sowohl die Bühne als auch den Zuschauerraum betrafen. Anregungen dazu gaben teilweise historische Betrachtungen, das antike Theater und die Shakespearebühne. Das antike Theater war eine schmale, flache Bühne mit Reliefwirkung und andeutender Dekoration. Die Zuschauer saßen auf ansteigenden Bankreihen im Halbkreis. Die Shakespearebühne sprang ins Parkett vor und verzichtete auf Ausstattung. Im Hintergrunde war eine schmale, verhangene Hinterbühne, die, geöffnet, auch als Spielplatz etwa für Innenräume und dergleichen dienen konnte. Der Schauspieler trat gleichsam mitten unter die Zuschauer hinein, hatte aber auf dem Bühnengerüst einen erhöhten Standplatz. Die Zuschauer standen zu ebener Erde um die Bühne herum oder saßen in Logen und Rängen, die rings um die Bühne übereinander getürmt waren. Der Einblick auf die Vorderbühne war von allen Plätzen

---

[1]) Aus Bühne und Welt XI, 1909.

[2]) Die wichtigsten Bücher, worin die Bilder und Pläne der oben erwähnten Bauten und Einrichtungen sich finden und die gesamte Literatur verzeichnet ist, sind Manfred Semper, Theater, im Handbuch der Architektur, 6. Halbband, 5. Heft, Stuttgart 1904; Neue Theaterkultur von K. Moritz, H. Eulenberg, F. Poppenberg, Stuttgart 1906, in den Flugblättern für künstlerische Kultur, Nr. 3; M. Littmann, Das Prinzregententheater in München 1901; das Charlottenburger Schillertheater 1907; das Münchener Künstlertheater 1908; A. Doebber, Lauchstädt und Weimar, eine theaterbaugeschichtliche Studie, Berlin 1908; H. Fuchs, Die Revolution des Theaters, München und Leipzig 1909.

möglich, auf die Hinterbühne für einige Plätze beschränkt. Die künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart bezwecken einerseits Verbesserung des Zuschauerraums, dessen Rang- und Logenordnung im alten höfischen Prunkbau, der zugleich als Ball- und Redoutensaal diente, wohl berechtigt war, aber für die ausschließliche theatralische Bestimmung sinnlos oder mindestens größtenteils völlig unbrauchbar ist, andererseits Vereinfachung und Stilisierung des Bühnenbildes, indem keine realistische Täuschung des Zuschauers mehr beabsichtigt wird, vielmehr nur Andeutung mit rein künstlerischen Mitteln. Das Bayreuther Festspielhaus und das 1908 vielbesprochene Münchener Künstlertheater stellen zwei Hauptrichtungen der neuen Theaterkultur dar. Daß das welsche Opernhaus vor dem künstlerischen Geschmack keine Daseinsberechtigung mehr hat, darüber herrscht kein Zweifel. Wir wollen ein deutsches Schau- und Spielhaus, das nur den Forderungen des dramatischen Kunstwerks, keinerlei gesellschaftlichen Nebenzwecken dient.

Auf drei Hauptsachen erstrecken sich die Neuerungen: auf die äußere Gestalt des Baus, auf den Zuschauerraum, auf die Bühne. Über die beiden ersten Punkte sind alle Sachverständigen einer Meinung, über den letzten Punkt gehen die Ansichten auseinander.

Das italienische Opernhaus stellte sich äußerlich als ein länglicher, viereckiger Kasten dar, worin Bühne und Zuschauerraum unter einem Dache lagen, ohne nach außen hin ihre Form auszuprägen. Zum ersten Male ward in dem durch Gentz 1802 in Lauchstädt erbauten schlichten Goethetheater eine neue Form ersichtlich: ein kleiner Vorbau enthält Kassenflur und Kleiderablage, der Zuschauerraum (Parkett und eine umlaufende Galerie) erscheint nach außen als Halbrund, das Bühnenhaus als Viereck. Jeder der drei in Höhe und Umfang verschiedenen Teile hat sein besonderes Dach. In naivster Einfalt birgt dieses 1908 zu sommerlichen Festspielen erneuerte Goethetheater den Grundgedanken des deutschen Schauhauses. Monumental begegnet das Halbrund des Zuschauerraums zuerst in dem von Moller 1829/32 erbauten Mainzer Stadttheater. Gottfried Semper schuf im alten Dresdener Opernhaus 1838/42 den edelsten Typus dieser Art, der im Altenburger Hoftheater 1869/71 von Brückwald nachgebildet wurde. Im Modell zum Münchener Festspielhaus 1867, jetzt im bayerischen Nationalmuseum öffentlich ausgestellt, führte Semper Wagners Ideen aufs Herrlichste aus. Hier ist die Trennung der einzelnen Teile noch deutlicher als im alten Dresdener Bau vollzogen und das Ganze zu prächtiger baukünstlerischer Gesamtwirkung erhoben. So weit als möglich sind Motive daraus im neuen Dresdener Haus 1878 und im Wiener Burgtheater 1889 verwertet. Und seit Semper hat sich

der Grundsatz der baulichen Unterscheidung zwischen Bühnenhaus, Zuschauerhaus und Vorbau fast überall Bahn gebrochen, auch in den Theaterbauten, die im Innern an den alten Einrichtungen des Opernhauses festhalten.

Im Zuschauerraum ist die einzig vernünftige Sitzordnung der schon bei den Vorläufern des Opernhauses, den italienischen Renaissancetheatern, angewandte Halbkreis oder Kreisausschnitt, dessen Breite und Höhe durch den ungehemmten Ausblick auf die Bühne und durch den Überblick über das Orchester bestimmt und begrenzt wird. Bereits Schinkel, bei seinen Studien für den Umbau des Berliner Nationaltheaters 1815, entwarf einen Kreisausschnitt mit ansteigenden Sitzreihen, einen Zuschauerraum ohne Logen und Ränge mit versenktem Orchester. Er war seiner Zeit weit voraus und durfte seine Pläne 1817 beim Bau des Kgl. Schauspielhauses auf dem Gendarmenmarkt zu Berlin nur zum kleinsten Teil verwirklichen. Erst Semper legte in seinen Münchener Entwürfen für König Ludwig 1867 das deutsche Amphitheater zugrunde. Verwirklicht wurde der Gedanke zum ersten Male im Bayreuther Festspielhaus, 1872/76 durch Brückwald erbaut. Littmann, dem der moderne Theaterbau die kräftigste und wertvollste Förderung verdankt, bildete das Amphitheater mit allerlei Verbesserungen im Münchener Prinzregententheater 1901, im Charlottenburger Schillertheater 1906 und im Münchener Künstlertheater 1908 weiter aus. Die künstlerische Wirkung des in einfachen Grundfarben gehaltenen, jeden äußeren Zierat verschmähenden Raumes, mit gedämpfter oder ganz eingezogener, gut angebrachter Beleuchtung, ist Sammlung fürs Schauspiel. Der Zuschauer sieht keine Ränge und Proszeniumslogen, wird durch nichts abgezogen und zerstreut. Vor sich hat er statt der geschmacklosen bunten, mythologisch-allegorischen Bilder, die noch in den meisten Theatern auf der grellbunten Gardine das Auge beleidigen, einen einfarbigen oder ruhig gemusterten, in den Farben zum Raume harmonisch abgetönten, in der Mitte teilbaren Vorhang. Die plastische Wirkung des Bühnenbildes wird durch einen solchen Zuschauerraum mächtig erhöht, der Klang des unsichtbaren Orchesters wundervoll geläutert. Der Zuhörer und Zuschauer wird in die zur Aufnahme des dramatischen Kunstwerks nötige Stimmung versetzt. Festliche Weihe überkommt ihn im Theater, wo er sonst nur Unterhaltung und Zerstreuung fand.

Das Bühnenbild ist auf doppelte Weise denkbar: durch vervollkommnete Technik der Wirklichkeit so nahe als möglich zu kommen (vgl. z. B. die Reinhardtbühnen) oder nur stilisierend anzudeuten. Oberstes Gesetz muß der Wille des Kunstwerks sein, man darf nicht alles mit demselben Maße messen. Schillers Dramen, Goethes „Faust“,

Wagners Werke sind wirkliche S ch a u spiele, sie fordern vollkommene Bühnenbilder. Hebbel ist ganz gleichgültig gegen die plastische Erscheinung, ihm kommt es nur aufs Wort, auf den Gedanken an, gar nicht auf die Anschauung. Vor allen Dingen muß das Bühnenbild künstlerisch wirken, das Malerauge darf dadurch nicht beleidigt werden. Die zurückgezogene Bühne, die vom alten Opernhaus herstammt, leidet unter Kulissen und Soffitten, deren gemalte Flächen mit allen plastischen Gegenständen und mit den Schauspielern fortwährend in Widerspruch geraten und auch für Lichtwechsel wenig taugen. Die Gegner haben das Wort von der Guckkastenbühne geprägt, die sie als kunstwidrig durchaus verwerfen. Sie wollen an ihrer Stelle eine auf Tiefe verzichtende, nur durch Höhe und Breite wirkende Flachbühne, im Sinne des antiken Theaters, das im Proszenium spielte, etwa wo heute das Orchester sitzt, und mit dem Hintergrund da abschloß, wo heute der Vorhang das Bühnenbild eröffnet. Sogar die vorspringende Shakespearebühne wurde im Schauspiel gelegentlich angewandt. Tieck hatte die Anregung gegeben, Immermann machte den Versuch 1834/35 in Düsseldorf, Perfall in München 1889, von Klein 1909 verbessert. Das Orchester wurde mit einem Bühnengerüst, das in weitem Flachbogen ins Parkett hineinragte, überbaut. Hier war der eigentliche Schauplatz die Vorderbühne, die durch eine gemalte, neutrale und bleibende Architektur in der ersten Kulissenflucht abgeschlossen wurde. Eine kleinere Hinterbühne war durch einen Vorhang in eben diesem abschließenden Hintergrund zu eröffnen. Gemalte Hintergründe können über Vorder- und Hinterbühne herabgelassen werden, wenn Landschaftsbilder oder bestimmte Schauplätze vom Drama gefordert werden. Bereits Schinkel und Semper hegten solche Pläne. Schinkel verwarf das Kulissenwerk gänzlich, weil sich damit kein einheitliches Bild gewinnen lasse. Das Spiel wünschte er auf einer im tiefen Proszenium angelegten Vorderbühne, wobei die Proszeniumslogen wegfallen mußten. Auf malerische Hintergründe legte er großes Gewicht und schuf selber prächtige Gemälde. Ein besonders wohlgelungenes Beispiel der vereinfachten und vorspringenden Bühne mit Amphitheater und baulicher Scheidung von Zuschauer- und Bühnenhaus bietet das 1888 von Otto March erbaute Wormser Festspielhaus. Das Münchener Künstlertheater hat keine weit vorspringende Bühne, weil hier der Orchesterraum nicht aufgegeben wurde. Das Spiel bleibt auf eine schmale Vorderbühne beschränkt, umrahmt von zwei Türmen und einer sie verbindenden Brücke, die nach Bedarf hoch und tief und unsichtbar gestellt werden kann. Diese Einrichtung bezweckt Beseitigung der Kulissen und Soffitten, indem sie den seitlichen Einblick in die Szene verwehren und unter Umständen auch den Blick nach oben begrenzen

kann. Hinter der veränderlichen Vorderbühne liegen die ebenfalls schmalen Mittel- und Hinterbühnen, die gehoben und gesenkt werden können und so reizvolle, den Raumeindruck belebende Höhenunterschiede ermöglichen. Große Bedeutung wird der Lichtwirkung beigelegt. Dagegen ist die Malerei auf dem Hintergrund ganz ausgeschlossen. Mithin eignet sich die Inszenierung des Künstlertheaters nur für eine sehr beschränkte Anzahl von Dramen. Goethes „Faust" paßt in solche Verhältnisse meiner Überzeugung nach gar nicht.

Aus dem sogenannten Asphaleiasystem erwuchs der „Guckkastenbühne" eine nicht bloß technische, sondern künstlerische Förderung im Rundhorizont, der Kulissen und Soffitten überflüssig macht und ein durch Satzstücke erstelltes, plastisches, aber doch auch malerisches Bühnenbild ermöglicht. Der Bayreuther „Holländer" und „Tristan", insbesondere aber der „Lohengrin" von 1908 erwiesen, welch herrliche und natürliche Bilder auf diese Weise auch die tiefe Bühne zu schaffen vermag. Im Münchener Prinzregententheater wurde 1908 der „Tristan" im Anschluß an die Grundsätze des Künstlertheaters inszeniert: in der ersten Kulissenflucht ein stehender Vorhangmantel, um Kulissen zu meiden, von dort ab, nach Bedarf vertieft, die Bühnenbilder der drei Aufzüge im Rundhorizont. Die Wirkung war vortrefflich, da die Stilisierung und das Bühnenbild gleichzeitig zur Geltung kamen.

Da ich nur die künstlerischen Bestrebungen im heutigen Theaterbau hier zu erwähnen habe, sehe ich von den rein technischen Neuerungsversuchen ab, die, wie Lautenschlägers Drehbühne und Brandts Reformbühne, möglichst schnelle Verwandlungen und dergleichen bezwecken. Auch die Freilichtbühnen, die bis zu den Naturtheatern des Rokoko zurückreichen, übergehe ich.

Littmann hat im neuen Weimarer Theater 1908 ein vorbildliches deutsches Schauhaus geschaffen, in dem die äußere Gestalt sich möglichst an den Stil des alten Theaters anlehnen sollte, im Zuschauerraum zwei Ränge unterzubringen waren und trotz dieser Einschränkung alle neuen künstlerischen Bestrebungen zu ihrem Rechte kommen, ja sogar neue Errungenschaften gewonnen sind. Das Parkett steigt, möglichst wie im Amphitheater, an, die Ränge sind weit nach rückwärts gelegt, ähnlich wie das obere Amphitheater im Charlottenburger Schillertheater, das Proszenium über dem Orchester bleibt natürlich vollkommen frei. Und gerade hier setzt eine vorzügliche Neuerung ein. Seitenwände, Decke und Fußboden des Proszeniums sind veränderlich. Im Schauspiel wird das Proszenium als vordere Bühne verwendet, etwa so, wie Schinkel in seinen Entwürfen zum Schauspielhause plante, bei kleinen Opern wird der Fußboden wie im gewöhnlichen Orchester eingestellt, bei den Wagnerschen Werken wird das Orchester tiefer

versenkt, Seitenwände und Decke werden zurückgezogen, und es bildet sich zwischen Zuschauerraum und Bühne jener „mystische Abgrund", der für die Klangwirkung des Orchesters, für die Stimmen der Sänger und endlich für die Plastik des Bühnenbildes im Bayreuther Festspielhaus und seinen Nachahmungen so überaus vorteilhaft sich bewährte.

Dem veränderlichen Proszenium müßte sich nun auch noch viel mehr, als bisher im Durchschnitt unserer Theater geschah, ein veränderlicher Bühnenmantel zwischen Vorhang und erster Kulisse gesellen, besser als mit Türmen und Brücke aus einfarbigem Vorhangstoff herzustellen. Der also umrahmte Raum kann zwiefache Anwendung finden, als neutrale flache Vorderbühne mit Reliefwirkung dienen und den fürs Bühnenbild nötigen Ausschnitt regeln. Der Mantel wird z. B. in Hans Sachsens Schusterstube für die Größenverhältnisse des Zimmers klein eingestellt, für die Nürnberger Festwiese aber ganz zurückgezogen.

Ein Theater wie das Weimarer kann überhaupt allen Anforderungen ohne jede Schwierigkeit vollauf gerecht werden. Gesprochenes und gesungenes Drama, Vorderbühne, vertiefte und flache Bühne, das gewöhnliche alte Kulissenwerk sind hier gleich wohl zu befriedigen. Auch alte Theater, sogar das Rang- und Logenhaus, könnten, wenn auch nicht im Proszenium, das durch die greulichen Proszeniumslogen einmal gänzlich verpfuscht ist, so doch vom Vorhang ab, ohne viel Kosten und Umbau bedeutende künstlerische Verbesserungen erzielen durch Einführung des seitlich gerafften Vorhangs, des dazu harmonisch abgestimmten beweglichen Mantels, der gegebenenfalls die Shakespearesche Vorderbühne ersetzt, und durch möglichste Anwendung des Rundhorizonts, der nicht nur als Luftprospekt, sondern auch im Sinne gemalter Hintergründe hergestellt werden kann.

Zum Eintritt und zur Erholung in den Pausen dienen Vorraum und Wandelgänge, die im deutschen Schauhaus, wie Littmanns Bauten beweisen, viel zweckmäßiger und erfreulicher angelegt werden können als im Opernhaus. Der künstlerische Geschmack der neuen Zeit, geweckt durch Dramatiker von Wagners allumfassender Größe und durch bedeutende Baumeister, wie Schinkel, Semper, Littmann, strebt aus der Luxusbarbarei der früheren Zustände zu einer wirklichen Theaterkultur.

Inhalt